خاموشی کی آواز
نسائی ادب پر خاتون قلم کاروں کا اوّلیں اظہارِ خیال
ترتیب
ڈاکٹر فاطمہ حسن | آصف فرخی
انجمن ترقی اردو پاکستان

خاموشی کی آواز

نسائی ادب پر خاتون قلم کاروں کا اوّلیں اظہار خیال

ادارت

فاطمہ حسن

آصف فرخی

انجمن ترقی اردو پاکستان
ڈی۔۱۵۹، بلاک ۷، گلشن اقبال
کراچی۔۷۵۳۰۰

سلسلۂ مطبوعات انجمن ترقی اُردو پاکستان: ۶۸۴

ISBN: 978-969-403-232-0

دوسری اشاعت: جون ۲۰۱۸ء

تعداد: پانچ سو

قیمت: =/۳۶۰ روپے

مطبع: احمد گرافکس،
کریم آباد، کراچی

یہ کتاب اکادمی ادبیات پاکستان کی جانب سے
ملنے والی مالی معاونت سے شائع ہوئی ہے۔

تجھ پہ اگر نظر پڑے چہرہ بہ چہرہ رو برو
تجھ سے بیان غم کروں نکتہ بہ نکتہ مو بہ مو

انتساب

اس سماج کے بدلنے کی امید کے نام
جس میں عورت کا خریدنا، بیچنا، بانٹنا اور تحفے میں دینا
جائز سمجھا جاتا ہے

فہرست مضامین

پہلا حصہ

دوسرا حصہ

پروفیسر سحر انصاری

پیش آہنگ

انسانی معاشرے کی ابتدا جب سے ہوئی، سماج کے ارتقا میں خواتین کا حصہ برابر کا رہا۔ لیکن زمانہ کسی ایک رُخ اور زاویے پر نہیں رہتا۔ پنڈولم کی طرح کبھی ایک سمت میں اور کبھی دوسری سمت میں ڈولتا رہتا ہے۔ تاریخ کا ایک دور نسائی شعور اور نسائی کارناموں سے عبارت تھا جسے مادر سری عہد کہا جاتا ہے۔ پھر بہ وجوہ خواتین کے ابواب کو تاریخ کی گرد میں روپوش کر دیا گیا۔

مشرق اور مغرب کی باشعور خواتین نے محسوس کیا کہ تاریخ کے صفحات سے گرد کو ہٹا کر وہ چہرے نمایاں کیے جائیں جن سے خواتین کے کارنامے وابستہ ہیں۔ نسائی شعور کے ارتقا اور اس سے متعلق لٹریچر کیفیت اور کمیت کے اعتبار سے بہت ہے۔ خواتین کی شاعری کا آغاز اگر یونانی شاعرہ سیفو سے کیا جائے جسے افلاطون نے فنونِ لطیفہ کی دسویں دیوی قرار دیا ہے تو عہدِ حاضر تک آتے آتے شاعرات کا ایک ضخیم انسائیکلوپیڈیا مرتب ہوسکتا ہے۔

برصغیر پاک و ہند میں نور جہاں، زیب النسا، حضرت محل اور جھانسی کی رانی کے تذکرے کے بغیر تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی۔ لیکن یہ عام طبقے کی خواتین نہیں تھیں۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں خواتین کی تعلیم، حقِ رائے دہی، اُجرتوں کی مساوات، یکساں انسانی حقوق کی ضمانت جیسے موضوعات پر سوچا اور لکھا گیا۔ انقلابِ فرانس اور انگلستان کے صنعتی انقلاب کے اچھے اور بُرے نتائج سے انسانی معاشروں کو گزرنا پڑا لیکن برصغیر پاک و ہند سے ''نئی بیداری'' بہر حال مغربی اثرات ہی سے شروع ہوئی۔

ورجینیا وولف کی A room of one's own نیز Three Guineas اور

سیمون دا بوار کی The Second Sex نے فرائیڈ کے بعد سب سے زیادہ نسائی مباحث کو آگے بڑھایا۔ اس کا لب لباب یہ ہے کہ خواتین کو معاشی اور سماجی طور پر آزاد ہونا چاہیے اور اس کی اپنی ایک پرائیویٹ زندگی ضروری ہے۔

اردو میں علامہ نیاز فتح پوری نے ۱۹۳۰ء کی دہائی میں ''گہوارۂ تمدن'' کے نام سے ایک اہم کتاب لکھی تھی جسے سماجی بشریات (Social Anthropology) کی اردو میں اوّلین کتاب کہا جاسکتا ہے۔ بعد میں اسے ''عورت اور فنونِ لطیفہ'' کے نام سے شائع کیا گیا جس سے اس کے اصل موضوع کا اندازہ ہوا۔

پاکستان کی خواتین اپنے اپنے شعبے میں نسائی شعور کی بیداری میں انفرادی اور اجتماعی کام کر رہی ہیں۔ اس کے نتائج سیاست، ادب، تعلیم، معیشت، فنونِ لطیفہ غرض ہر جگہ نمایاں ہیں۔

''خاموشی کی آواز'' نسائی تحریک کی ایک اہم کتاب ہے جسے ڈاکٹر فاطمہ حسن اور ڈاکٹر آصف فرخی نے مرتب کیا اور اس کی اشاعتِ اوّل وعدہ کتاب گھر، کراچی کی جانب سے ۲۰۰۳ء میں ہوئی تھی۔ اب چوں کہ ملک میں ویمنز اسٹڈیز کے شعبے قائم ہیں، اس لیے یہ کتاب نصابی ضرورت اور علمی حوالوں کے لیے نہایت موزوں ہے۔

''خاموشی کی آواز'' کی اشاعتِ دوم کے لیے انجمن نے محترمہ فہمیدہ ریاض سے اجازت مانگی جو اُنھوں نے عنایت فرما دی۔ انجمن اس کے لیے محترمہ فہمیدہ ریاض کی شکر گزار ہے۔

ادب اور نسائی شعور کی نسبت سے جو وقیع مضامین اس کتاب میں شامل کیے گئے ہیں، ان میں مشرق و مغرب کے مصنفوں نے بنیادی نکات سے بحث کی ہے جس سے وہ افراد، جو نسائی شعور کے موضوع سے دل چسپی رکھتے ہیں، مکمل استفادہ کر سکتے ہیں۔

خاموشی کی آواز

''خاموشی کی آواز'' نسائی ادب اور تنقید پر مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس کتاب کی ضرورت مدت سے محسوس کی جا رہی تھی۔ جب وعدہ کے تحت'' نسائی تحریر کی قوت'' پر سیمینار منعقد ہوا تو اس کی ناگزیریت ابھر کر سامنے آئی۔ اس سیمینار میں ادب کی اُس جہت کی بھرپور نشاندہی کی گئی جو نسائی تنقید پر باضابطہ کام نہ ہونے کی وجہ سے معدوم تھی۔ یہ کتاب اس جہت کو مزید اجاگر کرنے کی کوشش ہے۔ اس لیے ابتدا میں وہ تمام مضامین شامل کیے گئے ہیں جو اس موقع پر پڑھے گئے تھے اور ان سوالات کے جوابات تلاش کیے گئے ہیں جو اس موقع پر اُٹھائے گئے تھے۔ اس کے علاوہ وہ تشنگی، جو سیمینار میں محدود وقت کی وجہ سے رہ گئی تھی، اسے کتاب کے دوسرے حصے میں رفع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ وہ مضامین ہیں جو نسائی تحریک اور جدید تر ادبی تحریکوں کے مابین رشتوں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ہم نے اس کتاب میں نسائی ادب کی تاریخ، نسائی تنقید کی ضرورت اور نسائی شعور کی بنیاد، غرض ہر پہلو کا جائزہ پیش کیا ہے۔ تاہم، ابھی اس شعبے میں بہت کام کرنے کی ضرورت ہے۔ مجھے امید ہے کہ ہمارے قلم کار خصوصاً خواتین ان موضوعات پر توجہ دیں گی اور مطالعے کے اس رخ کو مزید اجاگر

کریں گی۔

''وعدہ'' کا مقصد بھی ان زاویوں کی نشاندہی ہے جو قدیم سے جدید عہد تک عورت کی فکر نے بنائے ہیں۔ جن پر کہیں کرنوں کا عکس پڑا ہے اور کہیں گرد کی تہہ۔ اب وقت آ گیا ہے کہ یہ فکر واضح نقش کی صورت میں ابھر کے سامنے آئے۔ بنے بنائے مفروضوں کے غبار سے نکل کر عورت اپنی شناخت کے ساتھ اسی صورت میں ادب کی تاریخ میں داخل ہو سکتی ہے جب وہ خود اپنے ہونے کی پوری گواہی بن جائے۔

فاطمہ حسن

عقیلہ اسماعیل

عورت کی زباں بندی

اس عنوان کو پڑھ کر بعض لوگ یقیناً استہزائی قہقہے لگائیں گے کیوں کہ عورتوں کے حوالے سے اس کو اجتماع ضدین سمجھا جاسکتا ہے۔ عورتیں تو اس قدر بولتی ہیں! بھلا ان کی زباں بندی کیسے کی جاسکتی ہے؟'' لیکن یہی وہ رویہ ہے جو عورتوں کا المیہ ہے۔ خواتین قلم کار کو ہر جگہ، خصوصاً تیسری دنیا میں اس صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اگر وہ عورت کی شخصیت کا اثبات بھی کرتی ہوں تب تو ان کی خیر نہیں۔

معروضی حقیقت یہ ہے کہ چوں کہ عام طور پر عورت کے بارے میں یہی تصور ہے کہ وہ گپ باز، باتونی ہستی ہے، اسی لیے اس جبر کی جانب کسی کی توجہ ہی نہیں جاتی کہ ادب کی دنیا میں اگر کوئی عورت پہلے سے مقرر کیے ہوئے دائرے سے ذرا بھی قدم باہر نکالنا چاہے تو اس کی زباں بندی کر دی جاتی ہے، اسے تضحیک کا نشانہ بنایا جاتا ہے اور اسے مکمل طور پر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ ایسے متعدد موضوعات ہیں جن پر ''اچھی'' عورت کو لکھنے کی اجازت نہیں ہے اس لیے خواتین ایسے متعدد موضوعات پر قلم نہیں اٹھا سکتیں جو ان کی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

بیشتر خواتین کی تحریروں میں خود پر عائد کردہ پابندی صاف نظر آتی ہے۔ جب عورتیں قلم اٹھاتی ہیں تو زندگی میں جنس کے گزر سے ہمیشہ اجتناب کرتی ہیں کیوں کہ ان کی تحریروں میں اگر مردوں کے جسمانی تعلقات کا کہیں بھی ذکر آجائے تو فوراً لکھنے والی کو اس کی تخلیق کے نسوانی کردار کے روپ میں دیکھا جانے لگتا ہے۔ (فرض کیجیے کہ ایک خاتون کہانی کار رخسانہ نے لکھا: ''احمد نے سلمیٰ کا بوسہ لیا۔'' تو بلا تامل کہا جاتا ہے۔ ''اخاہ! تو افسانہ نگار رخسانہ کا کسی نے بوسہ لیا تھا۔'' اس خوف سے خواتین کے لکھے ہوئے افسانوں میں کوئی مرد کردار کسی عورت کا کبھی بوسہ نہیں لیتا۔ ادارہ) خواتین ادیب مجبور ہیں کہ خود ہی احتیاط برتیں اور ایسا کچھ بھی،

کبھی نہ لکھیں۔

یہ تو سب ہی جانتے ہیں کہ مرد ادیبوں کو اس پھٹکار کا بالکل سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ وہ ہر موضوع پر بلا روک ٹوک لکھ سکتے ہیں، لیکن عورت کو عشق و آرزو کے بارے میں ہر دم پہلو بچا کر لکھنا پڑتا ہے۔ مبادا شرم حیا کا پردہ تار تار ہو جائے! جسم کا تو خیر انھیں کسی صورت ذکر ہی نہیں کرنا چاہیے۔

جن عورتوں نے ان مقرر کردہ قوانین اور ضابطوں سے سرکشی کی ہے، انھیں ذاتی زندگی میں اس کی بھاری قیمت ادا کرنی پڑی ہے۔ اگر وہ دفتر میں کام کرتی ہیں تو ان کی تحریروں کے باعث انھیں وہاں طرح طرح کی افواہوں کا شکار رہنا پڑتا ہے اور گھریلو تعلقات الگ خراب ہوتے ہیں۔ ایرانی شاعر اوحد الدین اوحدی نے عورتوں کے لیے لکھا ہے:

کفن اس کا قرطاس ہے
قبر اس کی دوات
اسے علم کی جستجو ہے تو اتنا ہی کافی ہے
عورت کی ہٹ دھرمی کو قلم سے دور رکھنا چاہیے
ادب تم تخلیق کرو۔ عورت کیوں ایسا کرے؟
جو 'الحمد' تخلیق نہ کر سکی
وہ بھلا 'وزورامین' کیسے لکھے گی؟

(وزورامین گیارھویں صدی کا ایک رزمیہ ہے)

عورتوں کی آواز اور زبان تک، ایک طرح محصور کر دیے گئے ہیں۔ کیوں کہ عورت مردوں کی، اور اس طرح پورے معاشرے کی غیرت سمجھی جاتی ہے۔ لہٰذا، وہ کیا لکھے اور کیسے لکھے، اس پر کڑی نظر رکھنا ضروری خیال کیا جاتا ہے۔ ادب بھی چند اداروں کے ہاتھوں میں رہتا ہے۔ یہ ادبی ادارے ایسی عورتوں کو کلنکنی بنا دیتے ہیں جو ان کی بنائی ہوئی حدود سے تجاوز کریں اور حساس موضوعات پر بے باکانہ قلم اٹھانے کی جرأت کریں۔ ناشرین اور ادبی پارکھ چوں کہ زیادہ تر مرد ہیں، اسی لیے وہ نہایت آسانی سے کسی ادیبہ یا شاعرہ کو کچل سکتے ہیں۔ ان کے نظام اقدار کو ہمیشہ غلبہ رہتا ہے۔ اکثر وہ متوسط طبقے کی گھسی پٹی روایت کو مزید تقویت

پہنچاتے ہیں۔

دوسری طرف جب خواتین قلم کار، ان کی بنائی ہوئی حدود میں رہ کر طبع آزمائی کرتی ہیں تو ان کی تخلیقات کو ''غیر سنجیدہ'' اور ادب عالیہ کے معیار پر پورا نہ اترنے والی کہہ کر نخوت اور پائے حقارت سے مسترد کر دیا جاتا ہے۔ اگر وہ خود پر مسلط قید و بند کو توڑ کر آزادانہ لکھیں تو انھیں فوراً ''فحش نگار'' کا خطاب مل جائے گا۔

آزادئ نسواں کے حلقوں میں پدری نظام کی غیرت کا عورت کے جسم میں مرکوز ہونا کافی زیر بحث آیا ہے۔ ادب کی دنیا میں اسی ذہنیت نے عورت ادیب کے لیے ''شرم وحیا'' کا روپ دھارا ہے۔ خواتین کے لکھے ہوئے ادب سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ شرم وحیا کو کام میں لاتے ہوئے سماج کے اخلاقی آدرشوں کو قدروں میں ڈھالیں گی اور حجاب کے نظریے کو تقویت دیتے ہوئے اپنی الگ جمالیاتی معنی آفرینی کریں گی۔

''شرم'' کے متعدد معنی ہیں۔ یہ ایک پُر اسرار لفظ ہے۔ اسے شکست دینا کسی عورت قلم کار کے لیے ہرگز آسان نہیں۔ ''شرم'' ایک چار دیواری کی طرح انھیں گھیر سکتی ہے اور ان کی تخلیقی قوت کو رازداری اور خاموشی کی ان گنت پرتوں میں دفن کر سکتی ہے۔ خواتین قلم کاروں کا حشر دیکھنے کے لیے گرد و پیش پر طائرانہ نظر ڈالنا ہی کافی ہے۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ جن ادیب خواتین نے جرأت کا مظاہرہ کر کے عورتوں کی زندگی اور ان کی آرزوؤں اور تمناؤں کا اظہار کیا ہے۔ ان نہایت باصلاحیت، ادب میں تازہ کاری کی پیشرو ہستیوں کو بے حیائی بلکہ بدکاری تک کے لغو الزامات سے کس طرح نوازا گیا ہے۔ اپنی جرأت کی قیمت انھوں نے بہت گراں ادا کی ہے۔

قرۃ العین طاہرہ، بحثیت ایک شاعرہ، ایرانی ادیب خواتین کی پیش رو تھیں۔ صرف ۳۶ برس کی عمر میں شاہی فرمان پر انھیں زندیق قرار دے کر موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا۔ یہ ان کی زندگی کا وہ دور تھا جب ان کی تخلیقی قوتیں اپنے عروج پر ہوں گی۔ فہمیدہ ریاض کو سات طویل برس جلا وطنی میں گزارنے پڑے۔ تسلیمہ نسرین کبھی اپنے وطن، بنگلہ دیش واپس نہیں جا سکتیں۔ فروغ فرخ زاد، جو ۳۲ برس کی عمر میں دنیا سے رخصت ہوگئی، تا عمر شدید اداسی کا شکار رہی۔ اس نے کئی بار خودکشی کی کوشش بھی کی تھی۔

فنکار عورت کے لیے "خودکشی" اس کی انفرادی مایوسی کا اظہار ہونے کے ساتھ اس بات کا بھی پُرزور اعلان ہے کہ وہ معاشرے کی طرف سے اپنے اوپر مسلط کی جانے والی قدغنوں کو مسترد کرتی ہے۔ یہ اس کے لیے احتجاج اور بغاوت کا ایک بلند آہنگ اظہار بھی ہوتا ہے۔ مغربی معاشرہ، یوں تو ہم سے زیادہ ترقی یافتہ ہے لیکن عورت کے ساتھ اس کا رویہ ماضی قریب تک نہایت امتیازی رہا ہے۔ ورجینیا وولف نے اپنی جیبوں میں بھاری پتھر بھر کر اپنے آپ کو (اور اپنی آواز کو) دریا کی لہروں کے حوالے کر دیا تھا۔ اس کے چند ماہ بعد ہی روس کے ایک گاؤں میں ماریا سینووا نے گلے میں پھندا ڈال کر خود کو ہلاک کر لیا تھا۔ وہ روسی شاعرہ تھی جس کی زندگی میں مایوسی اور تلخی پوری طرح گھل گئی تھی۔ یہ تو چند عشروں قبل ہی کی بات ہے کہ امریکی/ برطانوی ادیبہ اور شاعرہ سلویا پلاتھ نے آزردگی سے پست ہو کر خود کو اور اپنی تخلیقی توانائیوں کو گیس کے ذریعے نابود کر دیا تھا۔ امریکی شاعرہ این سیکسٹن نے بھی خودکشی کی تھی اور پاکستان کی سارہ شگفتہ تیز رفتار ریل کے سامنے جا کھڑی ہوئی تھی۔

اسی طرح کتنی ہی قلم کار عورتوں نے بغاوت کا انتہائی قدم اُٹھایا ہے اور اپنی موت، خود تخلیق اور تحریر کی ہے۔

سب سے زیادہ مصائب ان قلم کار خواتین کے حصے میں آتے ہیں جو نسائی کے ساتھ سماجی اور سیاسی شعور بھی رکھتی ہوں، اگر بظاہر سرکاری اور مذہبی اداروں اور گروہوں کی عائد کردہ پابندیاں نہ بھی ہوں، تب بھی ان خواتین کی تحریریں نہایت کٹھن جدوجہد کے بغیر شائع نہیں ہوسکتیں۔ خواہ ان کی تحریر کتنے ہی اعلیٰ پائے کی کیوں نہ ہو، بڑے ناشران کو شائع نہیں کرتے۔ چند چھوٹے، جرأت مند اشاعت گھر اگر ان کی تخلیقات شائع کر دیں، تب بھی ان تحریروں کا مقسوم گمنام ہی رہتا ہے کیوں کہ مقتدر ادبی ادارے انھیں یکسر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ میدانِ علم میں جو خواتین "مطالعہ نسواں" کا انتخاب کر رہی ہیں انھیں اہمیت نہیں دی جا رہی۔ ان کی تحقیقات پر بودے پن، شورانگیزی اور تریاہٹ کے الزامات عائد کر کے مسترد کر دیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی تو یہ بھی کہہ دیا جاتا ہے کہ ان میں "نسوانیت" نہیں ہے۔

مغرب تک میں خواتین کی تحریری سرگرمیوں کو جن تعصبات کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس کی ایک نہایت دلچسپ مثال امریکی ادیبہ مارجری ایگوسین ہیں۔ مارجری ہسپانوی نژاد ادیبہ اور

دانشور ہیں اور ہسپانوی زبان میں لکھتی ہیں۔ ان کے نسائی نظریات کے باعث مرد ناقدین نے ان کی تحریروں کو ہمیشہ مسترد کیا تھا۔ آخر کار ان کی ایک کتاب کو "لبرو دی اورو" نامی انعام دیا گیا۔ یہ انعام امریکا میں ہسپانوی زبان میں لکھی ہوئی بہترین کتاب کو دیا جاتا ہے۔ یہ انعام مارجری ایگوسین کو کیوں کر دے دیا گیا؟ وجہ یہ ہے کہ مارجری نے یہ کتاب ایک مردانہ نام "ونسنٹ فان گاگ" اختیار کر کے شائع کروائی تھی۔

چلی کی نام ور شاعرہ گبریلا مسترال کو ۱۹۴۵ء میں نوبل ادبی انعام دیا گیا تھا۔ چلی کی حکومت کو بہر حال اس کے کئی برس بعد انھیں قومی ادبی انعام دینے کا خیال آیا۔ افریقی ادیبہ "آما آتا ایدو" کی کتاب "آور سسٹر کل جوائے" افریقا سے باہر شائع ہو سکی اور اسے بہت سراہا گیا لیکن خود افریقا میں اسے بالکل نظر انداز کیا گیا۔ "کل جوائے"، ایک جرأت مندانہ اور سیاسی فکر لینے والی کتاب تھی۔ آما آتا ایدو تلخی سے کہتی ہیں۔ "اس بات کی تو یقیناً خوشی ہے کہ افریقا سے باہر "کل جوائے" کو پزیرائی ملی لیکن میرے اپنے وطن میں اسے سرد خانے میں ڈال دیا گیا اور اس زخم کا کوئی مداوا نہیں۔ جب ادب کے پارکھ آپ کی تحریر پر کچھ بھی کہنے سے انکار کرتے ہیں تو یہ ایک طرح کا تشدد ہوتا ہے۔ وہ اس خواہش کا اظہار کرتے ہیں کہ آپ کی تخلیقی شخصیت ہلاک ہو جائے۔"

بڑے اشاعت گھروں اور ناشرین کے اس عورت دشمن روّیے کا مقابلہ کرنے کے لیے گزشتہ تین عشروں میں دنیا کے کئی ممالک میں خواتین نے اپنے اشاعت گھر قائم کیے ہیں۔

جن خواتین نے یہ اشاعت گھر قائم کیے ہیں وہ تحریک نسواں سے تعلق رکھتی ہیں اور ان کی کوشش اسی لیے ہے کہ لکھنے والی خواتین اپنے لیے خود ہی جگہ بنائیں۔ ان کا قیام اس لیے بھی ممکن ہو سکا تعلیمی درسگاہوں میں "ویمن اسٹیڈیز"، یعنی "مطالعۂ نسواں" کے شعبے وجود میں لائے گئے ہیں۔ ان میں پڑھائے جانے والے نصابوں کے باعث اب خواتین پر کی گئی تحقیقات کافی حد تک اشاعت پزیر ہو رہی ہیں۔

۱۹۸۰ء کے عشرے میں "کالی فور ویمن" نامی خواتینی اشاعت گھر کے قیام سے برصغیر ہندو پاک میں بھی خواتین کے اشاعت گھر کا آغاز ہوا۔ اس عشرے میں ایشیا میں تحریک نسواں نے کافی زور پکڑا تھا۔ پاکستان میں بھی خواتین کی تین انجمنوں نے نشر و اشاعت کا کام شروع

گیا ہے۔ ان میں "شرکت گاہ" کراچی میں ہے جبکہ "اثر" اور "سیمرغ" لاہور میں ہیں۔ ہندوستان میں بنگلور اور کولکتہ میں عورتوں کی کتابوں کی مخصوص دکانیں بھی قائم کی گئی ہیں۔

ان تمام عوامل نے اس بات میں مدد کی ہے کہ عورت کی آواز بھی سنی جا سکے۔ یہ اشاعت گھر کئی برس سے خواتین کی تحریروں کے انگریزی تراجم بھی شائع کر رہے ہیں۔ ان میں اردو کی عصمت چغتائی اور خدیجہ مستور اور بنگالی کی مہاشویتا دیوی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان کوششوں کے باعث "ویمن اسٹیڈیز" جسے کوئی اہمیت ہی نہ دی جاتی تھی، کم از کم عام لوگوں کو نظر تو آنے لگی ہے۔

عورتیں اب آواز بلند کر رہی ہیں۔ ایسی عورتیں، جو نسوانیت کے روایتی آدرش کو اپنے اوپر مسلط کرنے کے خلاف بغاوت کر رہی ہیں۔

شاید فروغ فرخ زاد نے سب سے زیادہ وضاحت سے یہ بات کہی ہے:

لبوں پر مت لگا قفلِ خموشی
کہ دل میں قصہ ناگفتہ ہے میرا
مرے پیروں سے یہ بندگراں کھول
کہ اب غم سے دل آشفتہ ہے میرا

شاہدہ حسن

نسائی شعور زندگی

نسائی شعور پر مبنی افکار و خیالات اور ان کے مطالعے کو آج دنیا بھر میں بے حد مقبولیت حاصل ہو چکی ہے۔ یہ دراصل اُسی آواز کا پھیلاؤ ہے جو ۱۹۳۶ء میں لاطینی امریکا کی قلم کار Victoria Ocampo نے Women's Union کے تاریخی اجتماع میں بلند کی تھی، جس نے کہا تھا کہ عورتوں نے اپنے بارے میں ہمیشہ مرد کی گواہی چاہی ہے۔ لیکن اب انھیں چاہیے کہ وہ خود بولیں اور اپنی گواہی خود دیں۔ اگر وہ ایسا کرنے میں کامیاب ہو گئیں تو ساری دنیا کے ادب کو اس سے بے پناہ فائدہ پہنچے گا۔ لہٰذا، عورتوں نے ایسا ہی کیا۔ آج دنیا کی مختلف زبانوں کے ادب میں لکھنے والی خواتین کی تحریروں اور اس کے مطالعے نے ایک نیا منظر نامہ تشکیل دے دیا ہے۔ زندگی کے نت نئے زاویوں کو اجاگر کرتی، زندہ اور تازہ تحریریں، جن میں محسوسات، تخیل اور فکر و شعور کے انتہائی انوکھے رنگ نمایاں ہوئے ہیں۔ اگر چہ یہاں یہ ہرگز ضروری نہیں کہ ان تحریروں کو صرف feminist تحریک کے نقطۂ نظر کی نمائندگی کے طور پر ہی پیش کیا گیا ہو، مگر ان میں جو سب سے نمایاں بات ہے وہ یہ کہ عورت کے محسوسات کی یہ دنیا، مرد کے محسوسات کی دنیا سے مختلف اور جداگانہ ہے، اور ایک نئے وژن کے پھیلاؤ کو پیش کرتی ہے۔

اگر چہ یہ سوال بھی بار بار اُٹھایا جا چکا ہے کہ نسائی ادب کی تخصیص کی ضرورت ہی کیا ہے اور کہیں یہ ایک ''فرقہ وارانہ روّیے کے مترادف تو نہیں؟ مگر پھر مختلف لکھنے والوں نے وقتاً فوقتاً ان تمام عناصر کی وضاحت کی ہے جو کسی عورت کی تحریر کو مرد کی تحریر سے مختلف بنا دیتے ہیں۔ اردو داں طبقے میں چوں کہ اس قسم کے مباحث عام نہیں رہے ہیں اس لیے نسائی شعور کو سمجھنے کی راہ ابھی ہموار نظر نہیں آتی۔

ممتاز نقاد ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی نے فیمنزم کے بنیادی تصورات پر روشنی ڈالتے ہوئے نسائی تنقید کی ضرورت پر اسی لیے زور دیا ہے تاکہ عورتوں کی لکھی ہوئی تحریروں کے مطالعے کے ذریعے ان کے طرزِ احساس اور نقطۂ نظر کو سمجھنے کی اہمیت تسلیم کی جائے۔ اس مقصد کے لیے انھوں نے ''تانیث'' کی اصطلاح استعمال کی ہے جو زنانہ پن یا نسائیت کے زمرے میں نہیں آتی بلکہ اس سے مراد وہ شعور ذات اور اس سے پیدا ہونے والا شعور کائنات ہے، جو اگر کسی لکھنے والی کی تحریر میں موجود ہو تو ایک باشعور قاری اسے بآسانی پہچان سکتا ہے۔

نسائی شعور کی اہمیت اس لیے بھی مسلم ہے کہ شعور و آگہی کے بغیر جو کچھ بھی لکھا جائے، اس کا اپنے عہد، اپنے سماج اور اپنے زمانے کی فکر سے کبھی کوئی تعلق نہیں بن پاتا۔ اس اعتبار سے نسائی شعور کے ارتقا کا سراغ لگایا جانا بھی ضروری ہے۔ خواتین لکھنے والیوں کے حوالے سے جو مطالعات مسلسل سامنے آرہے ہیں، ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ شعور نیا ہرگز نہیں۔ اس کا اظہار گیارھویں صدی کے ادب میں سیفو اور رابعہ بصری سے ہوتا ہوا، زمانہ در زمانہ پھیلتا اور بڑھتا آج کے عہد تک آ پہنچا ہے۔ البتہ اس شعور کے مربوط مطالعوں کی ان کوششوں کو نیا ضرور کہا جاسکتا ہے جنھیں آج ہم مختلف زبانوں کے ادب میں مقبول ہوتے ہوئے دیکھ رہے ہیں۔ سیفو ساتویں صدی کے اواخر کی شاعرہ تھیں، جنھوں نے زندگی کا کچھ حصہ سسلی میں جلاوطنی کے عالم میں بھی گزارا۔ ان کا شعری سرمایہ شادی بیاہ کے کچھ گیتوں، منظوم یا دوں اور مختلف نامکمل شعری مجموعوں کی صورت میں دستیاب ہے، لیکن یہ مختصر سا سرمایہ بھی خود ان کی ذات اور دوسروں کی زندگی پر، ان کے منطقی نقطۂ نظر کی عکاسی کرتا ہے۔ ان کے بعض اشعار میں زندگی کے بارے میں طنز آمیز لہجے کی آمیزش بھی محسوس ہوتی ہے اور اسی سے ان کے نسائی شعور کی نشاندہی ہوتی ہے۔ ان کی ایک بہت مشہور لائن ہے۔

''کوئی کسی اور زمانے میں ہمیں یاد کرے گا''

اسی طرح رابعہ بصری کو بھی دوسری اسلامی صدی میں موجود صوفی شعرا کے درمیان ایک انتہائی ممتاز مقام حاصل رہا ہے۔ رابعہ بصری، مسلم عقائد کے دائروں سے کبھی بھی

باہر قدم نہ رکھ سکیں مگر مذہبی رسوم و رواج کی قیود اور بجا آوری کے بجائے ، وہ ان عقائد کے تحت ایک گہرے روحانی تجربے سے منسلک رہیں۔ یہ یقیناً ان کے نسائی شعور ہی کی ایک علامت تھی۔ ان کی بہت زیادہ پیش کی جانے والی چند سطروں کا ترجمہ ہے۔

اگر میں تیری پرستش دوزخ کے خوف سے کروں تو مجھے دوزخ میں ڈال دے، اور اگر جنت کی طمع میں کروں تو اس کے در مجھ پر ہمیشہ بند رکھ، لیکن اگر میں تجھے تیرے ہی لیے چاہتی ہوں تو اپنے ابدی حسن سے مجھے محروم نہ رکھ۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ تخلیقی اظہار کی سطح پر یہ شعور ابتدا ہی سے موجود نظر آتا ہے اور مختلف زبان و ادب میں لکھنے والی خواتین نے اپنے اپنے عہد کے تناظر میں اس شعور کا اظہار بھی کیا ہے۔ عہد جدید تک آتے آتے اب نسائی تحریک کے پس منظر میں اس شعور کو ایک تہذیبی شناخت بھی مل چکی ہے۔ ورجینا وولف نے جب اپنی مشہور تصنیف A room of one's own پیش کی تو عورتوں کو مردوں کے غلبے سے نکل کر ایک نئے انداز میں سوچنے کی ترغیب دی۔

عہد جدید کی سماجی اور فکری صورت حال میں نسائی شعور کچھ اور زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ آج جو سب سے اہم زاویہ سامنے آرہا ہے، وہ یہ کہ آج کی عورت اپنے روایتی کردار سے نکلنے کے بعد، عملی زندگی کے جن بے شمار دائروں میں داخل ہو چکی ہے، اُس نے اُسے ایک بالکل نئی شخصیت میں بدل دیا ہے۔ اور اس شخصیت کا اظہار اس کی تحریروں میں ایک مختلف سوچ، مختلف طرزِ احساس اور مختلف روّیوں کے ساتھ ہو رہا ہے، اسی لیے آج مغربی ادب کے بہت سے تنقیدی مباحث کی بنیاد، جدید نفسیاتی اصولوں پر رکھی جاتی ہے۔

آج ہجرت کے نتیجے میں مختلف معاشروں میں موجود نسلی نفرت کا احساس اپنے مانوس معاشرتی ماحول سے نکلتے ہی تہذیبی دھچکے کا سامنا، سرمایہ دارانہ نظام کا عالمی تسلط، جنگ کے خطرات، قدرتی آفات، سیاسی پناہ گزینوں کی صعوبتیں، تقسیم شدہ خاندانوں کی نفسیاتی اور ذہنی کشمکش۔ وہ خاص خاص موضوعات ہیں، جن پر صرف مرد ہی قلم نہیں اُٹھا رہے ہیں بلکہ لکھاری خواتین کے یہاں بھی ان موضوعات کی مختلف جہات نمایاں ہو رہی

ہیں۔ گزشتہ چند سالوں میں مجھے بعض ایسے ہی موضوعات پر لکھی ہوئی، خواتین کی چند تحریریں پڑھنے کا موقع ملا۔ ان تحریروں میں عورتوں کے تجربات کی ایک نئی دنیا منکشف ہوتی محسوس ہوتی رہی کیوں کہ یہ اتنی سچی، برجستہ اور کھری تحریریں تھیں کہ اسالیب کے بنے بنائے سانچے خود بخود ٹوٹ کر بکھرتے محسوس ہونے لگے۔ ان میں ایک اہم کتاب مائیکل گورکن اور رفیقہ اودھمین کا مرتب کردہ کہانیوں کا مجموعہ ہے جو ''تین مائیں۔ تین بیٹیاں'' کے نام سے شائع ہوا ہے۔ یہ مجموعہ چھ فلسطینی خواتین کی داستان حیات پر مشتمل ہے جس میں تین مائیں اور تین بیٹیاں اپنی اپنی روزمرہ زندگی کے احوال سناتی ہیں۔ مائیکل گورکن اور رفیقہ اودھمین نے ہر خاتون کی انفرادی آواز کو اُنہی الفاظ میں اس مہارت سے محفوظ کرلیا ہے کہ انفرادی تجربات کے تنوع کے ساتھ ساتھ، ایک پورے عہد کی تصویر سامنے آگئی ہے۔

کہانیوں میں عورتوں نے اپنے آبائی گاؤں کی یادداشتیں بھی دُہرائی ہیں اور اپنی محبتوں، شادی بیاہ اور بچوں کی پیدائش کی تفصیلات بھی بیان کی ہیں۔ انھوں نے ان اذیتوں کا ذکر بھی کیا ہے جو سیاسی قیدیوں کی حیثیت سے وہ برداشت کرتی رہیں اور آنے والے دنوں کے لیے اپنی روشن امیدوں کا اظہار بھی کیا ہے۔ ان کہانیوں کے ذریعے گویا ان خواتین نے اس سارے تصادم کا حیرت انگیز نقشہ کھینچ دیا ہے جو آج کے عہد کا خاصہ ہے اور جو کبھی ایک نسل کی ماں اور دوسری نسل کی بیٹیوں کے درمیان تو کبھی شوہروں اور بیویوں کے درمیان، کبھی مختلف نقطۂ نظر رکھنے والے مردوں اور عورتوں کے درمیان اور کبھی سیاسی اور نظریاتی سرحدوں پر عربوں اور یہودیوں کے درمیان، کش مکش کو جنم دیتا رہتا ہے۔ یہ کہانیاں، ہمارے عہد کے نسائی شعور کا اظہار ہیں اور اسی لیے ادب اور نسائی تحریک کے پارکھوں نے ان کے مطالعے کو بے حد اہم قرار دیا ہے۔

پاکستان میں نسائی ادب کے حوالے سے بات کرتے ہوئے مجھے صورت حال بڑی غیر واضح نظر آتی ہے۔ تعلیم اور معاشی آزادی کی طرف پیش رفت کے باوجود، ہمارے پاکستانی معاشرے میں عورت کے وجود کو، تخلیقی اظہار کے حوالے سے کسی کھلی فضا میں موجود ہونے کا احساس نہیں ہوتا۔ پاکستانی معاشرہ آج بھی قدیم روایات، علاقائی رسم و

رواج اور مذہبی عقائد اور اقدار کی کھینچی ہوئی سرحدوں کے اندر محبوس ہے اور سیاسی اور سماجی سطح پر بھی جبر و گھٹن کی فضا موجود ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں ہر چند کہ عورت کو ''بول کہ لب آزاد ہیں تیرے'' کا خوبصورت مژدہ سنایا جاچکا ہے، مگر بولنے اور اپنی ذات کا اظہار کرنے والی عورت کے سلسلے میں فرسودہ ذہنی رویوں اور ردعمل کا احوال، وہی ہے جو پہلے تھا۔ آج کوئی پاکستانی عورت، انیسویں صدی کی لب بستہ و گوشہ نشین شاعرہ ایملی ڈکنسنز کا مرقع بن جانے کے بجائے اگر سلویا پلاتھ جیسی خود آگہی اور شعور و احساس کی جانب بڑھنے کی کوشش کرتی ہے تو اس پر عرصۂ حیات ہی تنگ ہوتا نظر آنے لگتا ہے۔ پاکستان کی قلم کار خواتین زیادہ تر انسانی تعلقات سے گندھی ہوئی اسی زندگی سے اپنی تحریروں کا متن چنتی ہیں جو ان کے حصے میں آتی ہے۔ وہ رشتوں، ناتوں، باہمی روابط، معصوم جذبوں، جبر و گھٹن، اور ان کے ردّعمل میں پیدا ہونے والی باطنی کشمکش، ایک دبے دبے احتجاج کی خواہش کے ساتھ، اپنے احساسات کو گرفت میں لیتی ہیں۔ تخلیقی اظہار کی سطح پر ابھی ان کے یہاں مغرب کے سرمایہ دارانہ کلچر کے پیدا ہونے والے رجحانات کے اثرات نظر نہیں آتے۔ زیادہ تر ایک روایتی اخلاقیات کی طرف جھکاؤ ملتا ہے۔ مگر پھر بھی اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پاکستانی خواتین کے تخلیق کردہ شعر و ادب کو اہم اور لائق مطالعہ قرار دیے بغیر اور ان کے نسائی شعور کو سمجھے بغیر، عصری حسیت کی تفہیم کی کوئی بھی کوشش کامیاب نہیں کہی جاسکے گی۔

کشور ناہید

ادب اور نسائیت

سلویا بود ینیشن نے ۱۹۶۷ء میں یہ سوال اٹھایا تھا کہ کیا کوئی ''عورتانہ'' (یہ مردانہ کا متبادل ہے) جمالیات ہوتی ہے؟ تو اس نے خود ہی یہ جواب دیا تھا کہ ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی۔ یعنی اگر جمالیاتی شعور اور جنسی ادارک کی بات کی جائے تو جواب ہاں میں ہے اور اگر فنکارانہ تخلیق کے غیر معمولی تنوع اور کسی دقت طلب اور مضبوط نظریہ فن پیش کرنے کا حوالہ ہو تو جواب نفی میں ہے۔ بظاہر اس میں ایک قسم کا تضاد دکھائی دیتا ہے۔ لیکن یہ تضاد گزشتہ تیس سال کی عورتوں کی تحریک میں بھی نظر آتا ہے۔ دراصل اس تحریک کو دُہرے دباؤ کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ ایک طرف تو عورت کا مثبت کردار پیش کرنا تھا یعنی معاشرتی شخصیت کے طور پر عورت کا مثبت کردار تو دوسری طرف مردوں کے بور کلچر کا ازلی منفی رجحان تھا۔ بقول سلویا بود ینیشن، مسئلہ یہ تھا کہ ہم کس طرح سوچتے ہیں اور ہم جس منطقی انداز میں سوچتے ہیں کہیں وہ بھی مردوں کی ہی کوئی چالاکی تو نہیں ہے۔ کیا ہماری خواہشات اور خوشی ومسرت کے انداز، علم، ثقافتی روایات اور ثقافتی ماڈل سے مختلف ہیں یا ان جیسے ہی ہیں۔

ٹوائن بی کے بقول تمام ہیروز نے قتل، عورت کے باعث ہی کیے ہیں۔ جب بابر سمرقند میں تھا تو اس کے جانی دشمن شیبا خان نے اس کا محاصرہ کرلیا تھا۔ بابر نے اس محاصرے کو توڑنے کا یہ حربہ استعمال کیا کہ اس نے اپنی بہن خانزادہ بیگم کو شیبا خان کے حوالے کیا اور فرار ہوگیا۔ یہ حوالہ دوسری جنگ عظیم میں جاپان اور جرمنی میں نسلوں کے بدلے کی داستان، ویت نام کی جنگ، فلپائن اور تھائی لینڈ میں طوائفیت کے فروغ، مشرقی پاکستان میں فوج کشی کے دوران ہزاروں لڑکیوں کی آبروریزی کے قصے اور افغانستان میں مقیم برطانوی اور امریکی فوج کے توسط سے کابل میں قحبہ خانوں کی موجودگی، ٹوائن بی کی

کیا پُر لطف تصدیق کرتی ہے۔

کلاسیکی ادوار میں وادیٔ دجلہ وفرات کی عشتار، ایران کی ناہید و شیریں، نجد کی لیلیٰ، مصر کی ازلیس اور قلوپطرہ، درویدی، یونان کی ہیلن، اٹلی کی بطرلیس، پنجاب کی ہیر اور سوہنی اور سندھ کی سسی اور ماروی، غرضیکہ بے شمار فرضی اور تاریخی عورتیں ہیں جنکے گیت شاعروں نے گائے اور آج بھی زیادہ تر مرد شاعر انہی کے تصور میں گم رہنے پر مصر ہیں۔

میں مراکش ۱۹۸۶ء میں گئی۔ وہاں اس وقت مقبول ترین ڈرامہ سیریل چل رہا تھا، جس کا نام تھا ''شادی شدہ مگر بیگانہ'' اس ڈرامے میں ایک ایسے ریٹائرڈ افسر کی کہانی بیان کی گئی ہے جو یہ قبول کرنے کو تیار نہیں ہے کہ وہ جس کمپنی کے ڈائریکٹر جنرل کے عہدے سے ریٹائر ہوا ہے، وہ عہدہ اس کی بیوی کو مل جائے۔ مصنف نے تعلیم یافتہ عورت کی ترقی اور روایتی اسلامی معاشرے میں شوہر کی تابعداری کے تضاد اور کشمکش کو مزاحیہ انداز میں پیش کیا تھا۔

مراکش میں تو ۱۹۸۶ء میں یہ تضاد اور کشمکش تھی جو آج کے مراکش میں نہیں ہے مگر پاکستان کے قیام سے بہت قبل خالدہ ادیب خانم، عطیہ فیضی اور ڈاکٹر رشید جہاں نے اردو ادب میں اور ہندوستانی معاشرت میں ہنگامہ کھڑا کر دیا تھا۔ ہر دانشور میرے شعور کے زمانے تک عطیہ فیضی کے پاس جاتا اور اُن کی گفتگو سننا پسند کرتا تھا مگر جب تنقید لکھنے کی باری آئی تو عطیہ فیضی کو بکھرے ہوئے صفحات میں سوائے علامہ اقبال کی نظم کے توسط، کسی طرح بھی یاد نہیں کیا گیا۔ ''لحاف'' اور ''ٹیڑھی لکیر'' کو تلذذ کی تلمیحات میں اس طرح بیان کیا گیا تھا جس طرح فہمیدہ ریاض کی نظمیں ''لاؤ اپنا ہاتھ ذرا'' یا ''باکرہ'' کو بیان کیا گیا۔ کیوں کہ آج بھی مسلم دنیا اور مشرقی معاشرے کا سب سے بڑا مسئلہ عورت کا کنوار پن ہے۔ بقول ورجینیا وولف، ہمارے معاشرے میں "A room of one's own" کی عورت کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے۔ عورت کے ماں بننے کو بڑا فلسفیانہ تقدس دیا گیا ہے۔ مگر اس مرحلے میں جن جن دقتوں سے عورت گزرتی ہے، جن کا ذکر خدیجہ مستور ''بھورے'' میں کرتی ہے تو کون سے نقاد نے اس موضوع کو لائق توجہ جانا ہے؟ ہمارے مصوروں میں بھی صرف شاکر علی کی عورت کے پیٹ میں ابتدائی حمل کے آثار ہیں مگر کس

نقاد نے شاکر علی کے اس تصور کی معنویت اجاگر کی ہے اور شاکر علی کے اس "obsession" پر بحث کی ہے؟

مسلمان دنیا کے کس مرد نے عورت کی Circumcision پر لکھا ہے؟ مصر کے ایک ڈاکٹر نوال السعد عوی ہے، جس نے بچیوں کے ساتھ اس بربریت کو کنوارپنے کی ضرورت بنانے کے خلاف احتجاج کیا اور جیل کی سزا کاٹی۔ ہمارے ملک کے قبائلی علاقوں اور صوبہ سرحد کے دیہات میں بھی یہ رسم رائج ہے۔ نہ کبھی کسی نے لکھا اور نہ تنقید کے معاصرین، جو مابعد از طبعیات "Structuralism" کی باتیں کرتے ہیں۔ انھوں نے اس موضوع کو چھیڑا۔

قیام پاکستان کے وقت کتنی ہی عورتیں ایسی تھی جن کو خاندان والوں نے واپس لینے سے انکار کیا۔ انھیں زبیدہ کے بجائے للیتا کے نام سے ہندوستان میں اور بینا کور کو بانو بن کر پاکستان میں خاموش رہ کر کبھی دارالامان میں یا کسی کے گھر عمر بسر کرنی پڑی۔ ان کا ذکر قرۃ العین نے کیا، فرخندہ لودھی اور جمیلہ ہاشمی نے کیا مگر نقادوں نے اس عورت کی بپتا بیان کرنا فضول سمجھا۔

۱۹۴۸ تک، جب تک کہ عیسائی مذہب کے حوالے سے روتھ ہر شہر گرنے اور مسلمانوں کے حوالے ڈاکٹر رفعت حسن نے دلیلوں کے ساتھ یہ ثابت کیا کہ اماں حوا، حضرت آدم کی پسلی سے پیدا نہیں ہوئی تھی۔ اس وقت تک، بلکہ اب تک کئی جگہ اسی بات پہ یقین رکھا جاتا ہے۔ مذہب کے بعد نفسیات کے ماہرین بھی، چاہے وہ ایڈی پس کمپلکس کے بارے میں لکھیں کہ فرائیڈین کمپلکس کے بارے میں، مرد ماہرین نفسیات کا دعویٰ ہے کہ مرد کے اندر کی درندگی اس کی جین اور ہارمون میں شامل ہے۔ کئی ماہرین نے تو یہ تک لکھ دیا ہے کہ زیادہ دماغی کام کرنے والی عورت کو ایسی بیماری ہو جاتی ہے کہ دماغ اور رحم کو پورا خون نہیں ملتا ہے۔ یورپ میں مذہبی فسطائیت کے زمانے میں عورتوں کو چڑیل کہہ کر زندہ جلا دیا جاتا تھا اور ہمارے ملک میں خون معاف کرنے کے لیے ۵ سالہ بچی کی شادی، ۸۰ سالہ بوڑھے سے کردی جاتی ہے۔ ایسے موضوعات پر کہانی لکھی زاہدہ حنا نے، ورنہ ایک پیراگراف میں نام بنام حاضری لگا کر بیان کر کے، لکھنے والیوں کا حق ادا کردیا

جاتا ہے۔ اُن کے موضوعات پر بحث کی ضرورت ہی نہیں سمجھی جاتی۔

عصمت چغتائی کی "لحاف" یا ممتاز شیریں کی "انگڑائی" میں جو لیزبینزم (Lesbinism) کا حوالہ ملتا ہے، وہ ہماری حویلیوں میں بھیڑ بکریوں کی طرح جوان عورتوں یا عرب شہزادوں کی سیکڑوں کی تعداد میں منکوحہ اور غیر منکوحہ عورتوں کے قصے ہیں جہاں مرد، شجر ممنوعہ ہوتے ہیں۔ مگر آج بھی جب اس موضوع پر فلم بنتی ہے اور شبانہ اعظمی اس میں کام کرتی ہے تو اس کو پارلیمنٹ سے نکال دینے کی آوازیں بہت تیزی سے رگبی گیم کی طرح پاکستان کے درو دیوار سے ٹکراتی ہیں۔ ادھر بیٹھے نقاد بڑے آرام سے سارا شگفتہ میں سے animal instinct اور خالدہ حسین کی "سواری" یا "یار من" سے کافکا اور کامیو کی بازگشت نکال کر، اپنے تئیں خراج ادا کرتے ہیں۔

ہماری بیشتر لکھنے والیوں کے یہاں monologue کی سی فضا قائم رہتی ہے، کہانی میں بہت کم ڈائیلاگ نظر آتا ہے۔ زندگی میں بھی اصل منظر یہی ہے۔ میاں بیوی، بہن بھائی، ماں باپ کے رشتوں کے علاوہ، مذہب سے آپ ڈائیلاگ نہیں کر سکتے blasphemy law آپ کی گردن اتارنے کو موجود ہے۔ خاموش رہنا، ظلم سہنا، صبر کرنا، مشرقیت ہے۔ احتجاج کرنا، بغاوت کرنا، اعتراض کرنا، انکار کرنا، مغربیت ہے۔ اسی کرداری تجزیے کو تنقید کی اساس بنایا گیا ہے اور یہی اساس جاری و ساری ہے خاص عورت کے لیے، ڈاکٹر آصف فرخی Feminist Male ہے، جس نے ممتاز شیریں کے منٹو پر مضامین یکجا کیے کیوں کہ منٹو اردو ادب کا پہلا فیمینسٹ فکشن رائٹر تھا۔

سیمون ڈی بودا نے لکھا تھا: "عورت پیدا نہیں ہوتی، بنادی جاتی ہے۔" ان بنی ہوئی عورتوں نے بھی خالدہ حسین، اختر جمال اور بانو قدسیہ کا نام پایا۔ ان بنی ہوئی عورتوں نے اپنے اندر کی عورت کی گھٹن کو دھاگے کی پچکوں میں لگی سوئیوں کی شکل میں محسوس کیا۔ جنت، جوانی، مامتا، عفت، آبرو، عزت، مقدس رشتے، یہ ساری دھجیاں ہاتھ میں لیے نورالہدیٰ شاہ، نیلوفر اقبال، عطیہ داؤد اور خیر النساء جعفری روایتی قدروں کا تجزیہ کرتی ہیں۔ تو پھر میرے بارے میں کہا جاتا ہے کہ کشور کے یہاں محبت مر چکی ہے۔ بقول ورجینا وولف، کون اس شاعرانہ دل کی تپش اور تشدد کی پیمائش کر سکتا ہے جو ایک نسوانی جسم میں

مقید اور محصور ہے۔ اسی لیے شاہدہ حسن کی سنجیدہ شاعری کی کتاب پر یوسفی صاحب اپنے انداز کی لطیفانہ نثر سنا کر داد سمیٹ کر گھر چلے جاتے ہیں اور شاہدہ سوچتی ہے کہ میں نے چڑیا کے پر بھلا کیوں کاٹے تھے!

آج کل کا معاشرتی سیناریو ہے کہ پڑھی لکھی لڑکیوں کی تعداد لڑکوں سے بہت زیادہ ہے۔ آج کل میل چیٹنگ کرتے کرتے، ۵۴ سالہ برطانوی خاتون انیس سالہ پشاوری نوجوان کی محبوبہ بن کر پاکستان آجاتی ہے۔ دبی دبی پکار ہے کہ اگر سب لڑکیاں ملازمت حاصل کرلیں گی تو کوٹے میں آنے والے مردوں کا کیا بنے گا۔ معشیت میں آئی ایم ایف، ہمارے ملک میں روٹی کی قیمت طے کرتا ہے اور ہم بے زبان لوگوں کو پکڑ کر ایف بی آئی کہتا ہے کہ تم القاعدہ کے رکن ہو۔ تم مجرم ہو۔ نیلم احمد بشیر ہو کہ زاہدہ حنا، ان باتوں کو کہانیوں میں اور زہرہ نگاہ اور فاطمہ حسن نظم کی شکل میں منتقل کرتی ہیں۔ نقاد کہتے ہیں کہ جب تک کسی فلسفہ کو قائم ہوئے پچاس برس نہ گزر جائیں، ہم ان کا تجزیاتی نتیجہ کشید نہیں کر سکتے ہیں اس لیے لسانی تشکیلات کے زمانے میں اور آج بھی DNA ٹسٹ لکھی ہوئی نظم یا کہانی، تنقید کی زد میں نہیں آتی ہے۔ شاید انکل وانیا، تھری سسٹرز، سی گل اور وائلڈ ڈک، یعنی ابسن اور بریخت کے توسط سے ہمارے نقاد، اندر سبھا کی پریوں اور جمیل نقش کی آرائشی عورت کی گرفت سے نکل کر ممتاز شیریں کو "زوجہ صمد شاہین" کے نام سے شناخت کرنا چھوڑ دیں اور کیٹ ملیٹ کی Sexual Politics کے ذریعہ تانیثیت کی قائمیت کا احساس کرسکیں۔

خالدہ حسین

بے سر کی عورت

تانیثی ادب کی لفظی ترکیب اردو ادب میں حال ہی سنائی دی گئی ہے۔ نثر میں تو یہ ابھی لکھا بھی کم گیا ہے۔ شاید شاعری میں اس کی مقدار زیادہ ہے اور تانیثیت کا شعور بھی پروان چڑھ رہا ہے۔ یہ بڑی خوش آئند بات ہے کہ ہمارے ہاں کی اعلیٰ ذہنی سطح رکھنے والی خواتین نہایت سنجیدگی سے ادب میں عورت کے استحصال کے خلاف آواز اُٹھا رہی ہیں اور اردو ادب کے سربراہوں یا کرتا دھرتا شخصیات کی توجہ تانیثی ادب کے معیار اور اہمیت کی طرف مبذول کرا رہی ہیں۔

ادیب خواتین یہ اعتراض اُٹھاتی ہیں کہ عورت کی صحیح اور مکمل شخصیت ادب میں پیش نہیں کی گئی۔ یعنی اسے زندگی کے دھارے سے کٹی ہوئی اور بے ذہن، بے جان محبوبہ کے روپ میں پیش کیا گیا اور اب بھی اس کی یہی تصویر پسند کی جا رہی ہے اور یہ گویا ہمارے قاری کے سر پہ لوہے کی ٹوپی بن کے پیوست ہوگئی ہے، جس نے اس کے دماغ کی نشوونما روک دی ہے۔ اس میں یہ اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ یا تو عورت سوہنی، سسی، ہیر وغیرہ تھی یا پھر ''مصورِ غم'' نے اس کو سراپا الم دکھایا۔ دونوں صورتوں میں اس کو تانیث کی سولی پر چڑھا کر بھول گئے۔ لیکن یہ بات غور طلب ہے کہ ہمیشہ ایسا نہیں تھا۔

ناولوں اور قصے کہانیوں کے اس ریلے سے بھی پہلے مرزا رسوا نے ایک جیتی جاگتی طوائف کا کردار تخلیق کیا تھا، جو ذہن رکھتی ہے اور ہر معاملے پر اس کا اپنا منفرد تاثر اور نظریہ ہے۔ وہ ایک پوری تہذیب و ثقافت کی نمائندہ ہے اور زندگی کے ساتھ اس کا بڑا گہرا رابطہ ہے۔ تو سب سے پہلے ہمیں یہ عورت نظر آتی ہے جو بظاہر معاشرے کا معتوب کردار ہے مگر در پردہ اپنے تشخص کے باعث بے حد دلکش ہے۔ پھر منٹو کی عورت، جو لازوال

کردار بن کر ہمارے سامنے آئی تو یہ بھی طوائف یا اس سے ملتی جلتی عورت ہے، مگر منٹو نے اس میں ذہن اور باطنی بالیدگی دریافت کی ہے۔ یہ اس کا فیمنسٹ ادب پر پہلا احسان ہے کہ اس نے عورت کی ذہانت اور اخلاقی جرأت دریافت کی جو صحیح معنوں میں شجاعت کہلاسکتی ہے۔ وہ شجاعت، جس سے ہمارا معاشرہ یکسر خالی نظر آتا ہے۔ یہ عورت سوگندھی ہو یا موذیل ہو یا کوئی اور، یہ بتاتی ہے کہ ایک بالغ ذہن رکھنے والا اور صحیح معنوں میں بڑا لکھنے والا ادیب عورت کو بہ حیثیت انسان کس طرح دیکھتا ہے۔

دراصل ہماری شکایت یہی ہے کہ ادب میں عورت کا غلط اور غیر حقیقی اور نامکمل کردار پیش کیا گیا ہے۔ اس کے ذہن، احساس اور روح کی طرف کسی دوسرے ادیب کی نظر نہیں گئی۔ ایک دو ادیبوں کے سوا، جن کا حوالہ دیا گیا ہے، رومانوی تحریک والوں نے تو اس کا براحشر کیا۔ کیا یلدرم اور کیا نیاز فتح پوری، اور کیا مجنوں صاحب، انھوں نے تو اس کو بالکل ہی پرچھائیں بناڈالا۔ تو پھر یہ کچھ غلط نہیں کہ کہانیوں اور ناولوں کے اُسی ریلے میں منٹو کے بعد خود عورت لکھاری ہی اصل عورت کو فن کی دنیا میں پیش کرسکی۔ عصمت چغتائی نے پورے معاشرتی پس منظر اور تہذیبی آب وہوا سے عورت کے اصل تجربات اور اس کی استحصال شدہ، کچلی ہوئی شخصیت برآمد کی۔ جب وہ اسے لوگوں کے سامنے لائیں تو اس تصویر میں پوری گھٹن اور مرگ آسائی کے ساتھ ساتھ محبتیں اور جذبات، حُسن اور ان کی صحت مند تسکین، سب کچھ نظر آتا ہے اور ہاجرہ مسرور اور خدیجہ نے ثابت کردیا ''عورت ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں کچھ'' اس پورے دَور میں ہمارے مرد ہمعصر کیا کررہے تھے؟ ان کے نزدیک عورت اب بھی زمانے سے کٹی ہوئی کہیں خلا میں لٹکی ہوئی بے ذہن جنس تھی اور یہ ان کے خیال میں اب تک ہے۔ جناب ممتاز مفتی صاحب بہت بڑے ادیب تھے۔ بہت بڑے لکھاری! میرا کیا منہ کہ ان سے اختلاف کی جرأت کروں۔ مگر وہ زندگی بھر یہی تبلیغ کرتے رہے کہ عورت کا دماغ نہیں ہونا چاہیے۔ عورت تو جذبوں کی پھوار اور ساز کا تار اور ایسا ہی سب کچھ ہے۔ جہاں اس نے ذہن سے کام لیا، وہ ''ناعورت'' ہوگئی۔ اس کو صرف کام شاستر کا علم حاصل کرنا چاہیے، باقی سب کچھ اس کے لیے وہم وطلسم ومجاز ہے اور پھر ان کا ایک پورا حلقہ یہی گیت الاپنے لگا۔ افسوس کہ خاتون

لکھاریوں کا بھی ایک گروہ بے ذہن، ستی ساوتری کو آدرش بنا رہا ہے۔

ہماری اصل ہم عصر ادیب خواتین آج کے زمانے کی عورت کو سامنے لا رہی ہیں۔ وہ عورت کو ایک انسان، معاشرے کا باخبر فرد جانتے ہوئے اس کے تشخص اور اس کی نفسی انفرادیت پر ایمان رکھتی ہیں۔ اسے زندگی کے دھارے میں شامل دیکھتی ہیں۔ بات یہ ہے کہ آج کے ادب کی عورت کو اصل حقیقی اور ذہین عورت ہونا ہے۔ اس کے اپنے تجربات اور اپنے مسائل ہیں۔ اس کی اپنی روحانی تنہائیاں اور جذبات کی شکست وریخت بھی ہے۔ اس کے دامن میں ہتک اور منافقتوں اور ملامتوں کے تجربات ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ عورت صرف عورت ہی کے بارے میں لکھے۔ وہ مردوں کے بارے میں، سب لوگوں کے، ملکوں اور تہذیبوں اور انسان کے ہاتھوں آنے والی تباہیوں، غرض ہر تجربے کے بارے میں لکھتی ہے، کیوں کہ وہ ایک وسیع دنیا میں سانس لے رہی ہے اور احترام آدمیت کی قائل ہے اور اس کو مروج رکھنا چاہتی ہے۔

ایک خطرہ اس سلسلے میں یہ ہے کہ کہیں تانیثی ادب سے یہ نہ سمجھ لیا جائے کہ یہ صرف عورت کے مسائل پر لکھا جاتا ہے، ادبی مسائل پر نہیں لکھا جاتا۔ مسائل پر صحافت کی جاتی ہے، معاشرت سدھار اور اصلاحی تنظیمیں کام کرتی ہیں۔ ادب تو بالواسطہ طور پر کسی تجربے کو ذات کی بھٹی میں پگھلا کے نکالتا ہے۔ ادب کوئی جواب مضمون نہیں، سو تانیثی ادب وہ نہیں جو عورت کی مظلومیت اور اس کی بیماریوں اور مفلسی پر لکھا جائے۔ تانیثی ادب کو بھی ادب کی تعریف پر پورا اترنا چاہیے۔ دستوویسکی سے بڑھ کر غربت کی عکاسی ہمیں کہاں ملے گی؟ لیکن غربت ہرگز ہرگز اس کا موضوع نہ تھا۔ وہ روحانی کرب اور کشمکش اور وجود کی توڑ پھوڑ اور شعور مرگ کے تجربات بیان کرتا تھا۔ وہ دردمند اور ایک دوسرے کے متلاشی انسانوں کا کہانی کار تھا۔ اس کے ساتھ ہی وہ اگر اپنے معاشرے اور اس کے حالات کا بے مثل مفسر بن گیا تو یہی عظیم ادب ہے۔ سوچنے، چلّانے اور گریہ وازری کرنے یا چیلنج دینے سے تانیثی ادب پیدا نہیں ہوتا۔

یہ حقیقت ہے کہ نقاد لکھاری خواتین کو نظر انداز کر رہے ہیں لیکن اس ضمن میں کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے ہاں نقاد ہیں ہی کہاں۔ فکشن پر تو کوئی قلم اُٹھاتا نہیں کہ بڑا محنت

طلب اور وقت طلب معاملہ ہے۔ شاعری پر کچھ لکھا گیا مگر وہ بھی سطحی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ آخر خواتین خود ایک دوسرے کے بارے میں کیوں نہیں لکھتیں؟ اگر کوئی آپ کو نظر انداز کرتا ہے تو خود ایک دوسرے کو سنجیدگی سے لیں۔ مگر ممتاز شیریں کے بعد تنقید کے ایوان میں سناٹا ہے۔ مرد مستند نقادوں سے کیا توقع رکھی جاسکتی ہے۔ وہ تو سال کے سال ایک ادبی جائزے میں حروف ابجد کے اعتبار سے پورے نام گنوا کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔ یہی سالانہ ادبی فہرستِ شمار ہمارے ہاں کُل تنقیدی متاع ہے۔ ہماری مشکل یہ ہے کہ جب تک کوئی محترم ہمارے بارے میں نہ لکھیں، ہماری تشفی ہی نہیں ہوتی۔ آخر شاہین مفتی ،انیس ناگی پر لکھنے کے بعد اپنے قبیلے میں بھی کسی کی طرف سنجیدگی سے متوجہ ہوں۔ کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، فاطمہ حسن اور شاہدہ حسن کیوں قلم نہ اُٹھائیں اور یہ خاکسار وہیچمدان بھی کیوں نہ لکھے۔ دراصل ہمیں اپنے اوپر اعتماد نہیں۔ اگر ہم محسوس کرتے ہیں کہ کوئی اچھا لکھ رہا ہے تو ہمیں فوراً کہنا چاہیے مگر ہم اس کے تسلیم کیے جانے کا انتظار کرتے رہتے ہیں اور وہ وقت کبھی نہیں آتا۔ ہمارے پاس اچھے ادب کا کونسا معیار ہے؟ ہمیں بس اپنے دل کی سننی چاہیے تھی ایک حد تک۔ کوئی اچھا لکھتا ہے تو ڈنکے کی چوٹ پر کہو۔ اس کی خوبیاں، خامیاں سب سامنے لا حاضر کرو، اپنی سمجھ کے مطابق۔ میرا خیال ہے کہ ایسا کوئی تنقید کا سلسلہ ضرور چلنا چاہیے۔

فہمیدہ ریاض

دفترِ امکاں

''بدن دریدہ'' کی اشاعت سے اور تو جو کچھ ہوا یا نہ ہوا، لیکن اُردو تنقید میں چند سطروں کا دائمی اضافہ یقیناً ہوگیا۔ اس کی اشاعت کے بعد سے اب تک کسی بھی شاعرہ یا ادیبہ کی نگارشات پر ایسی تحریر شاذ ہی میری نظر سے گزری ہے جس میں یہ اضافی معلومات موجود نہ ہوں:

''فلاں فلاں شاعرہ، اپنی نسوانیت پر احتجاج نہیں کرتیں۔ وہ جرأت مند ضرور ہیں۔ مگر بے شرم نہیں ہیں۔ وہ شاعری ضرور کرتی ہیں مگر تہذیب کے دائرے میں رہ کر...''

تب کیا اُردو کے مضمون نگار کسی بھی ادیبہ/ شاعرہ پر لکھتے ہوئے ''بدن دریدہ'' کے بھوت سے چھٹکارا حاصل نہیں کر سکتے؟ کیا یہ انھیں اس بری طرح ستاتا رہتا ہے؟ کیا یہ ابلیس تھا، جس نے تنقید کے ان خداؤں کو زچ کر دیا؟ چلیے یہ بھی خوب ہوا:

میں کھٹکتا ہوں دِلِ یزداں میں کانٹے کی طرح
تو فقط اللہ ہو، اللہ ہو، اللہ ہو

بقول غالب:

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا

تو اے عزیز مضمون نویسو اور تنقید نگارو! یہ کتاب ایک بھوت کیوں بن گئی آپ کے لیے؟ وجہ صاف ظاہر ہے۔ آپ نے بھی تو اسے اذیتیں دے دے کر مار ڈالنے کی کوشش کی تھی۔ پس تو اسی لیے یہ ایک چڑیل، ایک پچھل پائی بن کر آپ کا تعاقب کر رہی ہے اور جب بھی آپ کسی مرگھٹ، شمشان یا قبرستان سے گزرتے ہیں، (یعنی تنقید لکھتے ہیں) تو یہ آپ کو بے خبری میں آلیتی ہے۔ اب آپ کی نجات اسی میں ہے کہ اپنے گناہوں (کج

فہمی) سے توبہ کریں، اپنے ظلم (بدذوقی) پر نادم ہوں اور اگر بتیاں سُلگا کر نیاز دیں۔
امید ہے افاقہ ہوگا۔ اب جو مضمون آپ پڑھیں گے وہ اسی امید پر لکھا جا رہا ہے۔

''بدن دریدہ'' کی اشاعت ۷۳-۱۹۷۲ء میں ہوئی تھی۔ اس کی اشاعت نے جو ہنگامہ برپا کیا اس نے مجھے حیران و پریشان کر دیا تھا۔ سب سے زیادہ بے بسی میں اس بات پر محسوس کرتی تھی کہ اس کے ایسے مطلب نکالے جا رہے تھے جو میرے خواب و خیال میں بھی نہ تھے۔ تب سے اب تک ایک زمانہ گزر گیا۔ ایک نسل جوان ہوئی ایک نسل بوڑھی ہوگئی اور اس کے بہت لوگ آج دنیا میں نہیں ہیں۔ لیکن آج بھی مختلف مضامین میں مجھے اس کی نظموں کے مطالب کے بارے میں ایسی باتیں نظر آتی ہیں جو ان کے نفسِ مضمون سے قطعی مختلف ہیں۔ شاید مجھے ان نظموں کو فٹ نوٹس کے ساتھ شائع کرانا چاہیے تھا۔ یہ نافہمیاں مستقبل میں دور ہو جائیں گی۔ اب میں اتنی خوش گمان نہیں رہی ہوں۔ اسی لیے روئے زمین سے معدوم ہو جانے سے پہلے میں ان کا مطلب بتا ہی دوں تو بہتر ہے۔ میں اپنی ان مظلوم نظموں کے ساتھ کچھ انصاف کر کے رخصت ہونا چاہتی ہوں۔

''بدن دریدہ'' کی نظموں میں گہرا کرب و غم ہے، شدید کشمکش ہے، مگر اس میں سرخوشی بھی ہے اور صناعی اور کاریگری بھی۔ اس کی چند نظمیں بلاشبہ شاعرہ کا یہ خیال ظاہر کرتی ہیں کہ سیکس انسانی تجربوں کا ایک بے مثال مسرت خیز، نشاط آفریں، جُز ہے۔ مگر ناقدین اس پر غصّے سے پیچ و تاب کیوں کھانے لگے؟ انھیں یہ بات فحش کیوں معلوم ہوئی؟ کیا جدید اُردو شاعری میں ایسا کسی دوسرے شاعر نے نہیں کہا؟ اگر اس سوال کا جواب ''شاید نہیں!'' ہے تو پھر اس شاعری کو ہمارے یہ معزز اور عالم و فاضل تنقیدی معترضین اُردو شعری ادب کے سرمائے میں ایک قابل قدر اور اہم اضافہ کیوں نہیں سمجھ رہے؟ یہ اس کا مطلب مسخ کر کے اسے ذہن کی پراگندگی کیوں ثابت کرتے رہے؟

اس کائنات کی ہر جاندار شے میں سیکو والٹی ایک ایسی انوکھی تحریک ہے جس کی مادی، نفسیاتی اور روحانی جہات اور مضمرات شاید نامعلوم ہیں۔ اس کے مظاہر کا تعین ہی اہل فکر کے لیے ایک چیلنج رہا ہے۔ ان لاتعداد پہلوؤں میں جو جہات واضح طور پر ابھرتی

ہیں ان میں ''فعالیت'' بھی شامل ہے۔

''بدن دریدہ'' کی بعض نظموں میں اگر آپ کو عورت کی سیکو والٹی کا اظہار ملتا ہے تو اسے مبتذل، بے شرمانہ وغیرہ سمجھنے کے بجائے اس ادراک کے ساتھ پڑھنا چاہیے (جو مرد شعرا کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے ازخود آپ کو حاصل ہو جاتا ہے) کہ اس کا تعلق محض ایک جسمانی عمل سے نہیں ہوتا بلکہ فرد کی ذات کے اثبات سے بھی ہوتا ہے۔ عام مردوں میں اس کو باعث افتخار اسی لیے سمجھا جاتا ہے کہ وہ غیر شعوری طور پر محسوس کرتے ہیں کہ یہ نسل بڑھانے کی حیوانی جبلت سے بڑھ کر ایک ایسی پُر اسرار قوت ہے جس کی جڑیں کائنات یا معاشرے میں ان کے فعال کردار ادا کرنے کی صلاحیت میں ہیں۔ اسی طرح عورت کے لیے بھی سیکو والٹی کا اظہار اپنے آزاد و باوقار فعال وجود کا اثبات ہے۔

''بدن دریدہ'' پر ایک انتہائی ذلت انگیز تبصرہ یہ تھا کہ ''یہ نظمیں لوگوں کو چونکانے کے لیے لکھی گئی ہیں۔ لکھنے والی سنسنی پھیلا کر توجہ کا مرکز بننا چاہتی ہے اور اپنے عورت ہونے کا ناجائز فائدہ اٹھا رہی ہے۔''

حقیقت یہ ہے کہ اگر مجھے ذرا بھی اندازہ ہوتا کہ اس پر اتنا شدید اور اس نوعیت کا ردِعمل ہوگا تو یہ نظمیں شاید لکھی تو پھر بھی جاتیں مگر انھیں شائع کرنے سے پہلے میں دو مرتبہ سوچتی۔ شاید اشتیاق کی جگہ بڑی تشویش اور صنفی تعصب ختم کرنے کی کم سے کم پندرہ صفحات پر مشتمل دردمندانہ اپیل کے ساتھ شائع کرواتی۔

کسی بھی شاعر یا فنکار کے پاس اپنے فن کے تعلق سے ماضی کی تخلیقات کا ایک خزانہ ہوتا ہے۔ اُردو ادب، جو مجھے ورثہ میں ملا، کوئی زاہدانہ، خشک، تنگ نظر ملفوظات کا پشتارہ نہیں تھا۔ یہ صد رنگ پھولوں سے بھری شاداب وادی کی طرح تھا جس میں کوئی نیا لکھنے والا اپنے لیے منفرد راستہ بنا سکتا تھا۔ وصل و فراق کے مضامین اس میں عام تھے اور ان کی تفسیر متعدد طریقوں سے مجازی یا آفاقی ہو سکتی تھی۔ گو سچ یہ ہے کہ کلاسیکی شاعری کا ضخیم حصہ، جس عشق، ہجر یا وصال کا تصور پیش کرتا ہے وہ مجازی یا حقیقی، دونوں صورتوں میں عورتوں کو نہیں بلکہ خوبصورت لڑکوں، خوبصورت مردوں کو مدنظر رکھ کر لکھا گیا ہے۔ شاعر اگر مجاز کے راستے سے حقیقت تک پہنچتا تھا تو وہ مجاز بھی ایک مرد ہی تھا۔ میں اس پر ہرگز

معترض نہیں ہو رہی ہوں۔ یہ نہایت اعلیٰ درجے کی شاعری ہے اور اس کے حسن میں کلام نہیں۔

لیکن اس حقیقت کا کیا کیا جائے کہ عورت ایک اصلی وجود بھی ہے۔

''عورت'' اُردو کی قدیم و جدید شاعری میں بھی موجود ہے۔ لیکن اس سے عشق، ہجر، یا وصل (جو ظاہر ہے ہمیشہ مجازی ہے، یہاں حقیقت تک پہنچنے کا کیا سوال پیدا ہوتا ہے!) اس کے جسم کے پُر از تشبیہات بیان کے سوا کسی دوسری سطح پر نہیں ملتا۔ یقیناً یہ تمام تشبیہات، استعارے، کنائے، معاملہ بندیاں، مرد قارئین کے لیے ایروٹک بھی ہیں اور ان کی جمالیاتی خوبیاں بھی۔ اس کے باوجود کیا یہ اس قدر حیرت کا موجب ہے کہ عورت انھیں پڑھتے پڑھتے اکتا جائے اور محسوس کرے کہ اس کے وجود کو ہی محض چند ''چیزوں'' تک گھٹایا جا رہا ہے؟ یہ انار، ناشپاتیاں، کنول، متعدد قسم کے پھل پھول اور سبزیاں جن پر تقریباً تمام شعرا حضرات نے حتی المقدور طبع آزمائی کی ہے، کیا کسی گڑیا کے بارے میں ہیں جس کے اندر روئی بھری ہوئی ہے؟

''بدن دریدہ'' کی نظموں میں نسوانی جسم کے اعضا کا نام اس لیے آیا ہے کیوں کہ یہ ''چیزیں'' نہیں، عورت کے وجود کا حصہ ہیں۔ علامتیں استعمال نہیں کی گئی ہیں کیوں کہ ان نظموں میں یہ اعضا بذاتِ خود ایک جذبے، ایک انکار کی علامت بن جاتے ہیں۔ ان میں لفظ ''پستان'' صرف عورت کی چھاتی نہ ہو کر ایک شدید غصے کا استعارہ ہے۔

ان نظموں میں نسوانی جسم کا حوالہ اس لیے تکرار سے آیا ہے کہ وہ کائنات ہو یا معاشرہ، یا مرد سے رشتہ، ہر تناظر میں صدیوں سے عورت کو آپ نے اُس کے بدن کے حوالے سے ہی دیکھا ہے اور اس کے رول کا تعین کیا ہے۔

سو اس حوالے کے ساتھ ان نظموں میں وہ خود گفتگو کر رہی ہے۔ آپ ان کو سمجھے بغیر ناخوش ہوئے۔ اگر سمجھ جاتے تو اور بھی برافرختہ ہوتے کیوں کہ ان کے معنی وہ کچھ اور بیان کر رہی ہے، جو آپ کی مقرر کردہ ''تعریف'' سے مختلف ہیں۔

مگر ابتدا میں عورتوں، حتیٰ کہ کئی عورت ادیبوں کا رویہ خاصا الجھا ہوا تھا۔ وہ یہ طے نہیں کر پاتی تھیں کہ یہ نظمیں ان کے اپنے دل کی بات کہہ رہی ہیں یا اس کے محفوظ

معاشرتی مقام ہی پر کوئی سوال اٹھا رہی ہیں۔ وہ مطمئن نہیں تھیں اور مردوں کی کہی ہوئی ان باتوں پر (بعض اوقات مردوں سے بھی پہلے) یقین کر سکتی تھیں کہ یہ سب کچھ محض سنسنی پھیلانے کے لیے لکھا جا رہا ہے۔ اس طرح کسی مختلف، بے چین کر دینے والی تحریر کو، اس کی خالق سمیت، ایسے خانے میں ڈال کر، جس کا حقیقی زندگی سے واجبی سا تعلق بھی نہ ہو، چین کی سانس لی جا سکتی ہے۔ یہ سوچنا تسلی بخش ہو سکتا ہے کہ یہ تو ایک عجوبہ ہے یا سنکی ہے یا شہرت کی دیوانی ہے۔ اصل زندگی، ہماری موجودہ مروج اقدار، معاشرے میں ہمارا مقام، وہی ہے جیسا ہمیشہ تھا اور ہمیشہ جسے ویسا ہی رہنا ہے۔

اس کے باوجود وہ صرف چند عورتیں ہی تھیں، کشور ناہید، زہرہ نگاہ، ہاجرہ مسرور، جنھوں نے ان نظموں کو سمجھا۔ آخر الذکر دو غالباً کچھ Shocked ضرور تھیں لیکن پھر بھی وہ دوسرے لوگوں کی طرح انھیں ''لذت انگیز خودنمائی'' کے کرتب نہیں سمجھ رہی تھیں۔ اُس کڑے دور میں ان کی ہمدردی اور سمجھ داری سے لبریز نسوانی نگاہیں میرے لیے جلتی دھوپ میں کسی مہربان ٹھنڈے سائے کی طرح تھیں!

مگر ہمارے تنقید نگار، ادب کے پارکھ، لفظ ''پستان'' کے بعد ان نظموں کا مزید ایک لفظ بھی پڑھنے پر آمادہ نہ تھے۔ وہ اپنی اعلیٰ تر ''قیافہ شناسی'' سے بھانپ چکے تھے کہ اب ان نظموں میں اور ہوگا ہی کیا!

کیا یہ لفظ جدید اُردو شاعری میں پہلی بار آیا تھا؟

''خدا حشر میں ہو نگہبان میرا
کہ دیکھی ہیں میں نے
مسز سالا مانکا کی آنکھیں
وہ بانہیں، وہ رانیں، وہ پستان!''

ان سطروں پر کسی نے کوئی اعتراض نہیں کیا۔ بلکہ شاید زانو پر ہاتھ مار کر ''ہائے ظالم مار ڈالا!'' کا نعرہ بلند کیا گیا۔ (ن م راشد صاحب نے یہ لکھی بھی اسی موڈ میں ہیں) لیکن۔

ابھرے پستان سے اوپر
افکیما کا سر بھی ہے

پڑھ کر آپ غصّے سے کانپنے لگے۔ جب آپ نے پڑھا۔

ابلے لہو کے جوش سے

پستان اس کے پھٹ چکے

تو آپ نے کتاب اٹھا کر دور پھینک دی!

ایک نظم ''میگھ دوت'' کی ان سطروں پر شدید لے دے ہوئی۔

میں کہ بنتِ ہجر ہوں

میری ایسی پیاس ہے

میں کہ میرے واسطے :

وصل بھی فراق ہے

مجھ میں ایسی آگ ہے

اس کے جو معنی نکالے جا رہے تھے اس نے پہلے تو مجھے چکرایا اور پھر گنگ سا کر دیا۔ مطلب یہی سمجھا جا رہا تھا جسے لکھتے ہوئے ہی کوفت ہوتی ہے کہ لیٹرلی، شاعرہ کی تسلی نہیں ہو سکتی۔ اس کی تو پیاس ہی نہیں بجھ سکتی۔ وہ خود کہہ رہی ہے۔

بدنصیب شاعرہ نے یہاں صرف ایک فلسفیانہ اُڑان بھرنے کی جسارت کی تھی۔ (بے شک، فکرِ ہر کس بقدرِ ہمت اوست) یہ سطریں اُس دوئی کی جانب اشارہ کرتی ہیں جو ہر ''من و تو کے درمیان موجود رہتی ہے۔ یہ ان گنت فلسفیوں، شاعروں، مفکروں کا صدیوں سے مشاہدہ رہا ہے۔ انسان میں اپنے وجود کو کسی دوسرے وجود میں ضم کرنے کی ایک ناقابلِ وضاحت طلب رہتی ہے۔ یہ کیا ہے؟ صوفیائے کرام نے اسے خدا سے وصل کی آرزو بتایا۔ اسے فطرت یا عناصرِ فطرت سے وصل کی خواہش بھی سمجھا گیا ہے۔ (رومی نے اس کی یہی تعبیر کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ موسمِ بہار میں ہمارا دل اسی لیے خوش ہو جاتا ہے، کیوں کہ یہ سبزہ ہمارے وجود کا ایک روپ تھا۔) کیا انسان اپنی اصل کی طرف لوٹنا چاہتا ہے، اس کے اندر دوبارہ مدغم ہونا چاہتا ہے؟ انسان نے اس بات پر ہزاروں برس سے غور کیا ہے۔ اس کا کوئی حتمی جواب نہیں۔ (اور اگر ہے تو میں نہیں جانتی۔) مگر اس نظم

میں میرا مطلب یہی تھا۔ برصغیر کی تہذیبی روایت نے ہمیں ''کرشن'' کا ورثہ بھی دیا ہے۔ ایک دیوتا جو، اتنا سیاہ تھا کہ نیلا نظر آتا تھا، مگر وہ دیوتا ہے۔ اس قوت کا مظہر جس نے انسان اور کائنات کو تخلیق کیا۔ (یہ ایک نیلے رنگ کا مرد نہیں۔) بارش کئی عناصر میں روح سی پھونک دیتی ہے۔ ہوا، مٹی، پانی، سب اپنے آپ کو محسوس کراتے ہیں۔ سو وہ دوئی، جو انسان کو انسان سے محسوس ہوتی ہے، شاید ان جاگے ہوئے عناصر میں مدغم ہو سکے۔ میں اس کا حصہ بن کر اپنی ذات کھو دوں اور پُرسکون ہو جاؤں۔

اس پوری نظم کا مطلب کیا ہے؟ یہ نظم پڑھ کر ہی کوئی محسوس کر سکے تو کر سکے۔ اس کے معنی اس سے علیحدہ نہیں، اس کے اندر ہی ہیں۔ لیکن چند نکات کے بیان کے بعد شاید ان حیران کن معترضین کو اس کے معنی اتنے مبتذل نہ نظر آئیں۔ واللہ اعلم!

میرا جرم شاید یہ تھا کہ میں نے شاعرانہ خمار میں خود کو ''بنتِ ہجر'' کہا، ''پیاس'' اور ''آگ'' کے الفاظ استعمال کیے اور اس اندیشے کو مسترد کر دیا کہ معاشرے میں حتیٰ کہ ادب میں، ایک عورت کے قلم سے یہ الفاظ کیا شدید ردعمل پیدا کریں گے اور لوگوں کے دماغ کو کہاں کہاں لے جائیں گے۔ اگر یہ نظم، بالکل ان ہی الفاظ میں کوئی مرد شاعر لکھتا، تب بھی کیا اس کا ایسا ہی اثر ہوتا؟

میں فرزندِ ہجر ہوں
میرے اندر ایسی پیاس ہے۔
میرے لیے وصل بھی فراق ہے
میں میگھ رس میں بھیگ کر ہانپ رہا ہوں
تو جو اپنے بالوں کو ہوا کے دوش پر
اُڑاتی ہوئی آئی ہے، میگھ کی دیوی
میرا دل کہہ رہا ہے
کہ مدھر ملن کی گھڑی یہی ہے

آپ دیکھ سکتے ہیں۔ نظم پہلے جیسی نہیں رہی۔ اب آپ کے لیے اس میں وقار پیدا ہو گیا۔ شاعر کو کوئی ایسا عورت باز نہیں سمجھے گا جس کی تسلی ہی نہ ہوتی ہو۔ اب آپ کی نظر

میں ہجر اور وصال کے معنی ہی بدل گئے۔ آپ کہیں گے، کیا خوبصورت نظم ہے! آپ پر اس کی جہات آشکار ہو جائیں گی۔ آپ سمجھ جائیں گے کہ شاعر صرف کسی سندر ناری سے نہیں بلکہ کسی برتر آفاقی قوت سے ہم آغوش ہونا چاہتا ہے۔

سنہ ۷۳/۷۴ء کا زمانہ میں نے ہفتوں، مہینوں، پیدل چلتے ہوئے، یہ سوچتے ہوئے گزارا کہ انسان اور عورت ہونے میں کیا فرق ہے۔ شاید یہ دو الگ الگ چیزیں نہیں۔ لیکن یقیناً یہ ایک ہی بات بھی نظر نہیں آتی!

''بدن دریدہ'' کی نظمیں ۷۲ء سے ۷۳ء تک لکھی گئی تھیں۔ اس وقت فیمنزم کی تحریک مغرب میں بھی اپنے ابتدائی دَور میں تھی اور مجھے اس کی سن گن تک نہ تھی۔ یہ نظمیں کسی تحریک کے زیرِ اثر نہیں لکھی گئی تھیں۔ بس کچھ خیال تھے جو فطری طور پر ایک ذہن میں پیدا ہوئے اور ان کا اظہار کر دیا گیا، فیمنسٹ تحریک کی اہمیت کا اصل اندازہ تو مجھے ''بدن دریدہ'' کی اشاعت کے بعد ہوا۔ اچانک یہ احساس کہ ''اف خدا! تو صورتِ حال یہ ہے! عورت کے بدن میں جنم لینے کے بعد آزادی کا سانس تک لینے کے لیے جی جان سے ایک جنگ کرنی ہے۔ شاید آخری سانس تک۔

ان نظموں کے متعدد پہلو ہیں۔ یوں بھی نہیں کہ ان میں سیکس یا سیکو والٹی کا گزر تک نہ ہو، مگر مجموعی طور پر یہ نظمیں ایک جواں سال عورت کے دماغ کا آئینہ ہیں، جو اچانک ایک دہلیز پار کر کے پہلی بار زندگی کے متعدد سوالوں سے، تضادات سے دوچار ہو رہی ہے، ان سے جُوجھ رہی ہے، ان کا مطلب اور ان کے تعلق سے اپنا مطلب سمجھنے کی کوشش کر رہی ہے۔ آپ کو اس کے صفحات میں تیز گرم لو کے جھکڑ چلتے ہوئے محسوس ہو سکتے ہیں۔

کیوں؟

کیوں کہ یہ ایک نوجوان عورت ہے۔

جوانی آخر ہے کیا؟ جب مرد جوان ہوتا ہے، تو وہ کیا محسوس کرنے لگتا ہے؟

آپ کہیں گے: سیکس کی خواہش!

مگر اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ وہ اپنے اندر ایک اتھاہ طاقت محسوس کرتا

ہے۔ اس میں کس بل آ جاتا ہے۔ وہ اپنے چار اطراف نظر ڈالتا ہے اور صحراؤں اور دریاؤں کو اپنے پروبال میں سمیٹ لینا چاہتا ہے۔ وہ ہر ناپسندیدہ شے کو بدل ڈالنا چاہتا ہے۔ وہ کائنات کو ازسرِ نو ڈھالنا چاہتا ہے۔

لیکن، عورت...؟ جب عورت جوان ہوتی ہے تو کیا محسوس کرتی ہے؟

اس کے لیے تو ذہن پر زیادہ زور ڈالنے کی ضرورت ہی نہیں۔ عورت شرم و حجاب محسوس کرتی ہے۔ جوانی، جو مرد کے لیے بھرپور اثباتِ ذات کا زمانہ ہے، عورت کے لیے صرف شرم، صرف حجاب، صرف مفعولیت اور نفئ ذات کا دور ہے؟

فرض کیجیے ایسا نہ ہو۔ جواں سال عورت کو بھی اپنے اندر اتھاہ طاقت محسوس ہوتی ہو، صحراؤں اور دریاؤں کو اپنے پروبال میں سمیٹنا چاہتی ہو۔ وہ تسخیر کائنات کرنا چاہتی ہو۔ وہ اپنی ذات کا اثبات کرنا چاہتی ہو، وہ کائنات کی ہر ناپسندیدہ چیز کو ازسرِ نو ڈھالنا چاہتی ہو؟

اس دور میں مجھے تمام تجریدی صنائع و بدائع، تشبیہ، استعارے سے وحشت ہونے لگی تھی۔ میں زبان کو بالکل نئی طرح لکھنا چاہتی تھی۔ ایک دُھن سی تھی کہ صنعتوں کے ملبے کو کھود کر اصلی الفاظ دوبارہ نکالے جائیں۔ میرا خیال تھا کہ ایک طاقتور جذبہ، احساس یا خیال اپنا پیکر خود بناتا ہے، اپنے لیے درست لفظ خود چنتا ہے۔ اسے معمولی تراش خراش کے بعد ویسا ہی لکھ دینا چاہیے۔ میں اصلی الفاظ کو دوبارہ لکھ کر ان کی طاقت دیکھنا چاہتی تھی۔

(غلط یا صحیح، مگر کسی مقام پر زبان کے بارے میں یہ خیال کسی بھی شاعر کے ذہن میں آ سکتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے لیے کوئی نیا ڈکشن بناتا ہے اور پیرایہ اظہار میں کوئی نیا رنگ شامل ہوتا ہے۔)

''بدن دریدہ'' کی نظموں کی زبان آپ کو بہت اختصار پسند اور براہ راست ملے گی۔

اور موضوعات؟ ایک نظم کا نام ''بدن دریدہ'' بھی ہے۔ جس پر ایک پاکستانی نقاد نے لکھا کہ یہ سیکس کا بدمست جنگل ہے تو دوسرے نے کہا کہ شاعری ہے یا کوک شاستر۔

سر سرانے دو ذرا رات کے اس ریشم کو
اس میں ملفوف کسی عہد کی اک لاش بھی ہے
رات جو جرم بھی ہے جرم کی پاداش بھی ہے

میرے اطراف پتنگوں کی طرح اُڑتے ہیں
میرے بوسے وہ مرے جھوٹ سے بوجھل بوسے
خون کی چھینٹیں اُڑاتے ہوئے گھائل بوسے

یہ ہے سیکس کا بدمست جنگل! یہ کیسا جنگل ہے جس میں خون کی چھینٹیں اُڑ رہی ہیں؟

اب تو وہ میری تھکاوٹ بھی مجھے چھوڑ چکی
وہ دریدہ بدنی جان کو بھی توڑ چکی
خوں روانی سے بدن چھوڑ رہا ہو جیسے
یا رواں قافلہ آبلہ پا ہو جیسے

اس نظم کا مطلب سمجھنا اتنا دشوار نہ تھا۔ باکرہ، رسموں کا رشتہ، اس کی آغوش میں، یہ سب ایک دوسرے کے ساتھ منسلک نظمیں ہیں۔ جن پر اگر کی بھی گئی تو اتنی خیال آرائی کہ یہ انتہائی سردمہری اور نفسانی خلل کی علامتیں ہیں۔ بالکل ذاتی، نجی باتیں، کنفیشنل شاعری۔ کیا یہ لازم تھا کہ ان لغویات کی شاعری بنا کر وہ ہم سب کو بھی پڑھوائے! جب کہ یہ ایک عجیب قسم کی عورت کے جذبات ہیں۔

یہ اضافہ کس قدر فوری طور پر کیا جاتا ہے کہ یہ صرف تمھارے نجی جذبات ہیں!
ن م راشد صاحب نے غریب فروغ فرخ زاد پر ایک مختصر سا تعارفی مضمونچہ بھی لکھا تھا۔ ایک جملہ پڑھ کر مجھے لطف آ گیا۔ لکھتے ہیں، ''اس شاعری میں ہمیں ایک عورت کا (صرف ایک عورت کا) چہرہ نظر آتا ہے۔''
وہ مجبور تھے کہ بہ سرعت یہ وضاحت کر دیں کہ چہرہ صرف فروغ کا ہے، کچھ اور

شک نہ کیجیے گا۔

''خدانہ کرے کہ اس شاعری میں ہمیں ہر عورت کا چہرہ نظر آنے لگے! مثلاً میری بیوی... وہ کیوں ایسی ہونے لگی! میرے اپنے خاندان کی عورتیں... وہ دوسری قسم کی ہیں بھئی؟''

کیوں؟ ''بدن دریدہ'' صرف ایک عورت کے انفرادی احساسات کیوں ہیں؟ یہ کیوں سوچنا بھی نہیں چاہتے آپ کہ تمام عورتوں کے احساسات یہ ہیں؟ کیا آج بھی اس پورے برصغیر میں، ایشیا میں، افریقا اور مشرقِ وسطیٰ میں، کروڑوں عورتوں کو ان کی رضا و رغبت سے قطعاً لاتعلق رہتے ہوئے ایک نام نہاد حجلۂ عروسی میں نہیں دھکیل دیا جاتا؟ وہ سیکس، جو اُن کے شوہر ان کے ساتھ کرتے ہیں، کیا اس میں ان کی کوئی خواہش، کوئی امنگ شامل ہوتی ہے؟ وہ کیا محسوس کرتی ہیں؟ کیا ایسا ہی نہیں، جیسا کہ ''بدن دریدہ'' میں لکھا ہے؟

(ہم اپنے چھوٹے بڑے قلعوں اور مکانوں میں رہ رہے ہیں۔ کیا تم انھیں پتھر مار مار کر توڑنا چاہتی ہو؟ ہمارا سکون غارت کرنا چاہتی ہو؟ سیبوچر! دہشت گرد!)

دوسری نظموں پر تو اصرار نہیں، لیکن مشرق کی تمام عورتوں کے لیے ''بدن دریدہ'' جس نظم کا عنوان ہے، اس کے حرف بہ حرف سچ ہونے پر تو شک وشبہ ہی نہیں کیا جاسکتا۔ وہ سب ایسا ہی محسوس کرتی ہیں۔ وہ اس بات سے کبھی آشنا ہی نہیں ہوتیں کہ سیکس ایک مسرت خیز، پُراسرار، جشن حیات بھی ہوسکتا تھا۔

مغربی ممالک میں، جن کی مذمت کرتے ہوئے آپ کبھی نہیں تھکتے (اور جن کی، اپنے فائدے کے ہر فکر و فلسفے کو آپ فوراً اپناتے ہوئے تاخیر بھی نہیں کرتے۔) عورتیں اپنی پسند سے شادی کرتی ہیں۔ ایسا کوئی گزشتہ ۷۰/۷۵ برس سے ہو رہا ہے۔ شادی کے اس طریقے کا رائج ہونا نصف انسانیت کی لبریشن کی راہ پر نہایت اہم قدم تھا۔ بالآخر پوری دنیا میں اسی طرح ہونا چاہیے اور ہونا ہے۔

وہ نظم جس کا نام ''بدن دریدہ'' ہے، ایک نوحہ ہے، یہ سیکس کا نوحہ نہیں ہے، (فریجڈٹی، اعصابی خلل!) یہ نسوانی جسم کے بے دردانہ استحصال کا ماتم ہے، جس سے اس

کی اپنی خواہش اور امنگ کو بے دخل کر دیا گیا ہو۔

بدن دریدہ کی نظموں کا کلیدی خیال اثباتِ ذات ہے۔ اس مجموعے میں جا بجا ایسی نظمیں یا اشعار نظر آتے ہیں جو ایک کشمکش کا آئینہ ہیں۔ لکھنے والی، ان اشعار میں ایک جہد بقا سے دو چار ہے۔

''وصل ایک کرن بن کے'' میں شاعرہ کہتی ہے۔

تیری تیز آنکھوں میں
اشتیاق کا شعلہ
اس طرح بھڑکتا ہے
میرے دل کا پروانہ
بے قرار سا ہو کر
اس طرف لپکتا ہے
پھر یہ کون شیطان ہے
کھینچتا ہے جو مجھ کو
تجھ سے دور رکھتا ہے
موت جب کہ آنی ہے
میری ذات فانی ہے

شاید یہ سوچتی ہو کہ اپنی ذات کو مٹا دینا، اپنی فکر، اپنی رائے، اپنی آزادی کو اس ''دوسرے'' کے اندر فنا کر دینا ہی بہتر ہو۔ لیکن وہ ایسا کرتی نہیں ہے کیوں کہ:

وصل سے پرے لیکن
اک اجاڑ سناٹا
ایک زرد ویرانہ
بڑھ رہا ہے منہ کھولے
یہ کرن نگلنے کو

جو قوتِ مزاحمت اسے اپنی ذات کو فنا کر دینے سے روکتی ہے وہ اس کو منفی ماننے سے بھی انکار کرتی ہے۔ وہ اس کو ایک مثبت طاقت، بلکہ قوت حیات سے تعبیر کرتی ہے۔

ہاں میں اس کو پہچانی
مجھ کو روکنے والی
زندگی کی مشاطہ

زندگی کی مشاطہ
کیوں مجھے سجاتی ہے
جسم کے اندھیرے میں
آگ سی جلاتی ہے

شاعرہ کو اپنے وجود کی فنا منظور نہیں۔ اس کا محاورۂ اظہار پرانی شاعری کا ہے جس میں عاشق اپنے معشوق میں فنا ہو کر خالقِ حقیقی تک پہنچتے ہیں۔ مگر یہ شاعر نہیں، یہ تو شاعرہ ہے۔ ایک عورت! اور عملی زندگی میں اس ''وصلِ اکبر'' اس ''دو وجودوں کے مل کر ایک ہو جانے'' کا حاصل جمع صرف اس کے آزاد وجود کی نفی ہے۔ صرف یہ کہ دوسرے کی رضا کا تابع ہو جایا جائے۔ (از برائے خدا غور کیجیے کہ یہ کوئی ''جنسی'' مسئلہ نہیں۔ جنس میں تو جیسا کہ آپ جانتے ہیں، عورت کی موت واقع نہیں ہوتی۔ یہ مطلب پہنانے سے قبل اس معمولی سی بات کا خیال کیوں نہیں آسکا؟) اسے تابع دار ہونا منظور نہیں۔ اپنی ذات کے دفاع میں وہ نرم و نازک جذبات کو طاق پر دھر سکتی ہے۔

تم آؤ گے
آئینے سے ٹکراؤ گے
اور پیشانی پر زخم لیے رہ جاؤ گے
وہ اعلان کرتی ہے کہ
وہ واسطے کی طرح درمیاں بھی کیوں آئے

خدا کے ساتھ مری ذات کیوں نہ ہو تنہا

(کیا یہ ایک مضحکہ خیز منظر ہے؟ عورت کی آواز میں یہ اعلان؟ چھوٹا منہ بڑی بات!)

تو کیا یہ نظمیں معاشرے میں عورت کے غیر منصفانہ مغلوب کردار کے بارے میں ہیں؟ اس کا جواب یقیناً ''ہاں'' ہے مگر دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ یہ میرے ذہن میں کسی نظریے کے تحت نہیں آئی تھیں۔ یہ میں نے شعوراً عورت ذات کی جانب سے نہیں کہی تھیں۔ لیکن اس کشمکش سے دوچار ہونے والا وجود نسوانی تھا جو اپنی نسائیت سے باخبر تھا۔ اپنے کرب اور غم کو عورت ذات کے تناظر میں دیکھنے کا شعور ''بدن دریدہ'' کی نظموں میں بتدریج صاف ہوتا ہوا نظر آ سکتا ہے۔ اس کی چند نظموں میں یہ نہایت ''ارضی'' پیکار کسی شدید روحانی کشمکش کا مظہر نظر آتی ہے۔ شاید دوسرے شاعروں کے ساتھ بھی یوں ہی ہوتا ہو اور انسان، زندگی کی کوئی مجازی گرہ کھولنے میں اپنی انگلیاں اور جگر لہولہان کرتے ہوئے کسی آفاقی اسرار کا پرچھاواں سا اپنے آس پاس ڈولتا محسوس کرتا ہو۔ لیکن ہر صورت میں، ''بدن دریدہ'' کی نظموں میں جس ''انکار'' کی گونج ہے وہ اپنی سب سے گہری سطح پر کائنات، سماج اور مرد سے رشتے میں عورت کا روایتی، مقرر کردہ کردار تسلیم کرنے سے انکاری ہے۔

اس کی بعض نظموں میں گہرا، حزن آلود disillusionment، شکستِ فریب کا احساس ہے۔

''واہمہ ہے کہ اسی جھیل کی گہرائی میں\
کوئی اثبات کا حرف\
کوئی اقرار کہیں میری صدا سنتا ہے\
دل مگر جانتا ہے\
یہ مرا دل کہ فریب آشنا ہے

پتھر سے وصال مانگتی ہوں

میں آدمیوں سے کٹ گئی ہوں
چھوٹی وصل وفراق سے میں
انجان ڈگر پہ چل رہی ہوں
ہاں میرے وجود میں کجی تھی
اب خوش ہوں کہ اب بھٹک رہی ہوں

ان تمام نظموں اور اشعار کو ہمارے مضمون نگاروں اور تنقید نویسوں نے صرف جنسی عمل کے تعلق سے سمجھا اور خوش ہو کر تالیاں بجائیں کہ انھوں نے پالا مار لیا۔ محترم سلیم اختر صاحب نے تحریر کیا۔ ''مگر تمام جنسی جدوجہد کا حاصل یہی نکلا کہ'' میں تو بنتِ ہجر ہوں۔''

آخر ایسا کیوں ہوا؟ یہ مطالب کیوں اخذ کیے گئے؟
کیوں کہ لکھنے والی ایک عورت تھی، اے عزیز قاری!
اب آپ ان اشعار کو کسی مرد شاعر کی زبان سے سنیے۔

پھر سے وصال مانگتا ہوں
میں آدمیوں سے کٹ گیا ہوں
چھوٹا ہجر ووصال سے میں
انجان ڈگر پہ چل رہا ہوں
ہاں میرے وجود میں کجی تھی
اب خوش ہوں کہ اب بھٹک رہا ہوں

اس کایا کلپ کے بعد آپ کو نظم کا بالکل دوسرا مطلب سمجھ میں آئے گا۔ آپ کہیں گے واللہ! شاعر کسی اہم موضوع پر سوچ رہا ہے۔ اسے کوئی جستجو ہے، کوئی تلاش ہے۔ وہ زندگی کے کسی دوراہے پر کھڑا ہے۔ (جنس کے کسی دوراہے پر نہیں)

بہرحال، ''صداقتِ مطلق'' کی جستجو اس ذہنی بافتے کا محض ایک تار ہے۔ کسی پیڑ کے نیچے دھونی رما کر بیٹھنا اس ذہن کا مقسوم یا آرزو نہیں۔ یہ کافی مجازی ذہن ہے اور تاریخی مادّیت کو زیادہ قبول کرتا ہے۔

سرسراہٹ تھی فرشتوں کی نہ سرگوشی غیب
چند سوکھے ہوئے پتوں پہ ہوا ہنستی تھی
بعد از مرگ کے پیاں مرے دل میں گونجے
اور اس لمحے میں ان سب کی ضرورت نہ رہی

''بدن دریدہ'' کی نظمیں تقریباً سات برس میں لکھی گئی تھیں۔ لازماً ان کے موضوعات میں تنوع ہے۔ مگر سلوک سب کے ساتھ یکساں ہی کیا گیا۔ کسی نظم میں کسی دلکش عورت کی شخصیت کا عکس ہے۔

ہم نے دیکھی عجیب اک ناری
سانولا رنگ جامنی ساری
ہیں مدور خطوط سر تا سر
چھاتیاں گول اور گج بھاری
اور باتوں میں ایسی چنچلتا
جھوٹے رنگوں کی جیسے پچکاری

(جب میں نے اشاعت کے لیے اسے جریدہ ''فنون'' میں بھیجا تو اس کے مدیر محترم احمد ندیم قاسمی نے مجھے خط لکھ کر بھیجا۔ ''یہ سطر، چھاتیاں گول اور گج بھاری نکال دیجیے۔ یہ پاکستان ہے بی بی۔'' قاسمی صاحب میرے مہرباں دوست ہیں۔ وہ مجھے ملامتوں کی بوچھاڑ سے بچانا چاہتے تھے۔ مگر میرے اوگھڑ دماغ میں یہ نہ سمایا کہ ایک عورت کے قلم سے لکھنے پر یہ سطر معیوب کیوں ہوگئی جب کہ ایک مرد کے قلم سے یہ قابل قبول ہوتی۔ میں تو ایک کامیاب تصویر کشی پر خوش ہو رہی تھی۔)

یا کسی نظم میں، کسی ناکام عورت کے لیے احترام بھری دردمندی اور محبت کا اظہار ہے۔

تپا ہوا یہ چہرہ جیسے بادِ سموم سے جھلسا پھول
اور اس پر بھوری آنکھوں کے دیئوں کی لو

دیکھنے والوں کے دل کو برماتی ہے
بات بھی اس سے کرو تو جلتے دل کی آنچ سی آتی ہے

مگر ان نظموں پر کسی کی نظر نہ گئی۔ ان کے لیے یہ کہا گیا کہ یہ شاعرہ نے اپنے اوپر ہی لکھی ہیں۔ ایسا بالکل نہ تھا۔ یہ تو دوسری عورتوں پر لکھی ہوئی نظمیں ہیں۔ یہ بھی ایک پختہ عقیدہ ہے کہ ایک عورت، دوسری عورت پر شاعری نہیں کر سکتی۔ (جبکہ مولانا روم پورا دیوان شمس تبریز کے نام کر سکتے ہیں۔)

''بدن دریدہ'' کی وہ واحد نظم جو بہت پسند کی گئی، ''لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا'' تھی۔ یہ ایک حاملہ عورت کے جذبات کا اظہار ہے۔ مردانہ معاشرہ عورت کے لیے ماں کے کردار کو بخوشی قبول کرتا ہے۔ لہٰذا، نظم کو بھی پسند کیا گیا۔ چلیے صاحب! بہت شکریہ، تسلیم! آداب! مگر یہ نہ سمجھیے گا کہ اسے ہی بخش دیا گیا۔

جناب ضمیر الدین احمد نے اپنی شہرہ آفاق کتاب ''خاطر معصوم'' میں اس پر دوسری طرح نظر ڈالی۔ (خاطر معصوم کا لب لباب یہ ہے کہ عورتوں میں بھی جنسی خواہش ہوتی ہے۔ بیسویں صدی کے آخر تک یہ افواہ اُردو کے ادیبوں، تنقید نگاروں وغیرہم تک پہنچ ہی گئی!)

پہلے تو انھوں نے شاعرہ کو ایک کلین چٹ دی اور لکھا کہ ''بدن دریدہ'' کی نظمیں فحش تو خیر نہیں ہیں۔ (میری احسان ناشناسی کہ میں نے ان کا شکریہ تک ادا نہ کیا۔) پھر لکھا ''مگر جنسی تو ہیں۔ یہاں تک کہ بعض اوقات شاعرہ پوری جنسی معلوم ہوتی ہے۔'' (خدا ہی بہتر جانتا ہے کہ ''پوری جنسی'' سے ان کی کیا مراد تھی۔ دوسرے شعرا کیا ادھورے جنسی معلوم ہوتے ہیں؟ یہ تو اس سے بھی بدتر ہے۔) آگے چل کر رقم طراز ہیں۔

''حاملہ ہونے پر بھی وہ اس عمل کو یاد کرتی ہے جس کے باعث حمل ٹھہرا۔''

تم نے اندر مرا اس طرح بھر دیا
پھوٹتی ہے مرے جسم سے روشنی

اس نہایت بے قصور، بے ضرر بات کو، جو صرف اس حقیقت کو تسلیم کرتی ہے کہ عورت کے بطن میں مرد کا بچہ ہے، یعنی بچہ دونوں کا ہے اور اس طرح یہ بچہ عورات کے دل

میں اس مرد کے لیے محبت کا جذبہ پیدا کر رہا ہے، اس بات پر محمول کیا گیا کہ اس موقع پر بھی وہ اس عمل کی لذت یاد کر کے غالباً جھرجھری لے رہی ہے۔ اس حد تک تو جنس زدہ ہے!

خامہ انگشت بدنداں کہ اسے کیا لکھئے
ناطقہ سر بہ گریباں کہ اسے کیا کہیئے

(نوٹ: یہ بات فاضل مصنف کے علم میں یقیناً نہیں تھی، یا جھرجھری بھرتے ہوئے ذہن سے نکل گئی کہ استقرارِ حمل کے لیے لذت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ حمل یوں بھی ٹھہر جاتا ہے۔ ہمارے مشرقی ممالک کی آبادیاں عورتوں کی لذت پرستی کے باعث نہیں بڑھ رہی ہیں۔)

ان سوالوں پر اگر آپ غور کریں تو آپ کو اُردو کے ادبی کلچر کی نفسیات کی تہ میں، اس کے رگ وریشے میں گندھا صنفی تعصب نظر آئے گا۔ زبان کی اصطلاحات تک، عورت کے تناظر میں اپنا مطلب قطعی بدل لیتی ہیں۔ مثلاً ''جنسی تجربہ'' ہی کو لیجیے۔ مرد کے حوالے سے یہ الفاظ ایک ایسے وقوعے کے مظہر ہیں جس کی متعدد جہات ہوتی ہیں۔ ایک طرح سے مرد کے وجود کی تکمیل، خوشی، سرشاری وغیرہ اس کی مضمرات میں شمار کیے جائیں گے یعنی یہ experience ہے۔ لیکن یہی الفاظ عورت کے تناظر میں کس قدر مختلف ہیں! اوّل تو تنقید نگار کے ذہن میں آئے گا۔ ''یہ نظم جنسی تجربے کے بارے میں ہے۔'' اور اس کے بعد لفظ ''تجربہ'' اس کے تخیل کو ایک ایسی لیبارٹری میں لے جائے گا جہاں نابکار عورت مختلف مردوں کے ساتھ نت نئے جنسی تجربے کر رہی ہو۔ اب تجربہ کا لفظ وہ experiment کے معنوں میں سمجھ رہا ہے۔

فحش صرف نظموں کے اس مجموعے کو ہی نہیں، اس کی لکھنے والی کو بھی ٹھہرایا گیا۔ مطلق یہ پروا کیے بغیر کہ بے نیازی سے لکھی ہوئی یہ سطریں مصنفہ کے لیے کس قدر اذیت ناک ہوسکتی ہیں۔ سلیم اختر صاحب نے لکھا۔

''جنسی پیاس اس شاعرہ کا محبوب موضوع ہے۔'' (جو نظمیں انھوں نے مثال کے طور پر بغیر اشعار دیے ہوئے گنوائیں اس میں ''برفباری کی رت'' بھی شامل ہے جو برف

پر لکھی ہوئی ایک نظم ہے۔)

لیکن یہاں تک لکھ کر انھیں خیال آیا کہ ''پیاس'' تو محرومی سے پیدا ہوتی ہے۔ تو کیا ''اس قسم کی'' شاعری کرنے والی عورت کوئی روکھی پھیکی زندگی گزار رہی ہے؟ یہ کیسے ہوسکتا ہے! اس لیے اگلے جملے میں وہ دور کی کوڑی لائے اور لکھا: ''اور یہ تشنگی کمی کی نہیں بلکہ وفور کی پیداوار ہے۔''

اب آپ اس فکری داؤ پیچ پر غور کرتے رہیے۔ یا پھر میرے ساتھ مل کر ان حیران کن قلابازیوں پر ہنس لیجیے۔ (افسوس کرنے سے جب فرصت ملے تو میں جی کھول کر ہنس بھی لیتی ہوں۔)

ایسی سفاکیوں پر مجھے کیوں کر شدید صدمہ نہ ہوا ہوگا؟ میں ایک معمولی ہستی ہوں۔ میرے پاس کوئی بلٹ پروف جیکٹ تو نہ تھا، جسے پہن کر میں زندگی بسر کر رہی تھی! یہ سارے زہر آلود تیر میرے جگر کے پار کیوں کر نہ ہوئے ہوں گے؟ اس سنگ باری نے میری زندگی کے قیمتی برسوں کو آنسوؤں میں ڈبو دیا۔ جیسے کسی کو گرم لوہے سے داغا جائے، اس طرح، اس دَور میں مجھے شب و روز محسوس ہوتا تھا۔ کیوں آپ نے مجھے ہمیشہ دکھی رکھا؟ ہمیشہ اشک بار! پھر بھی میں ہنستی رہی۔ سمجھنے کی کوشش کرتی رہی۔ زندگی کو، آپ کو اور اپنے آپ کو...

''بدن دریدہ'' کی نظموں کو میں نے یہ سوچ کر لکھا ہی نہیں تھا کہ چوں کہ میں عورت ہوں لہٰذا، فلاں موضوع پر لکھنا، یا کسی خیال، کسی تصور کو الفاظ میں تجسیم کرنا میرے لیے نامناسب ہے۔

یہ میری مجبوری ہے۔ زندگی کے معانی اور اس کے رشتے سے اپنے فن کے معنی پر یقین رکھنے والے شاعر کا ذہن آزاد ہوتا ہے اور ایک بے خوفی، آزاد ذہن کی لازمی خصوصیت ہوتی ہے۔ آپ اس کے گرد لاکھ دیواریں بنائیں، اس کے سامنے لچھمن ریکھائیں کھینچیں، لیکن وہ اس کے لیے وجود نہیں رکھتیں۔ وہ یہ سوچ سوچ کر نہیں لکھتا ہے کہ سماج، حالات، سیاست وغیرہ نے کیا لکھنا اس کے لیے مناسب قرار دیا ہے اور کیا لکھنے کی اجازت اسے نہیں ہے۔

ہندوستان میں آر ایس ایس نے میری نظم ''تم بالکل ہم جیسے نکلے'' پر ہنگامہ برپا کر دیا۔ اسے لکھتے ہوئے میں نے یہ سوچا ہی نہیں کہ میں نہ تو ہندو ہوں اور نہ ہندوستانی، پھر کیسے میں ہندوستان میں پھیلائے جانے والے جنون کا مذاق اُڑا سکتی ہوں؟ میں نے اس پر شک ہی نہ کیا کہ وہ میرے اپنے ہیں۔ کیا میں نے وہ نظم لکھ کر غلطی کی؟ اپنے لیے حالات کو بہت برا تو یقیناً بنالیا۔ ہندوستان... جس کی جمنا کے کنارے میں خاک میں ملنا چاہتی تھی، وہاں جانے کے خیال سے اب صرف آنکھ میں آنسو آتے ہیں۔ کانوں میں صرف ایک شور گونجتا ہے۔ افراتفری کا ایک منظر... جو پُتلی میں کہیں منجمد ہو کر رہ گیا ہے۔

وہ نظم... تو بہر حال لکھی گئی اور پڑھ بھی دی گئی۔ کیا یہ اچھا ہوا؟ کون جانے...! کون جانے کبھی اس کے اصل معنی سمجھ ہی لیے جائیں... کون جانے کہیں ''بدن دریدہ'' کی نظموں کے معنی بھی صحیح سمجھ ہی لیے جائیں... یا انھیں ادب اور زندگی کی کثیر جہتی تناظر میں دیکھا جا سکے۔ گو یہ بہت دشوار ہے۔ اُردو کلچر کے لیے ایک تخلیق کار عورت کے خیالات، مشاہدے، اور جذبے کے اظہار کے بے دریغ، بے خطر بہاؤ کو قبول کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ قدم قدم پر ''مشرقی عورت'' ہونے کی شرائط کسی تحریر کو یکسوئی سے پرکھنے کی گنجائش ہی نہیں چھوڑتیں۔

''بدن دریدہ'' کی ایک نظم ''ابد'' کے عنوان سے ہے۔

یہ کیسی لذت سے جسم شل ہو رہا ہے میرا...

اسے پڑھ کر کہا جاتا ہے کہ لوگوں نے دانتوں میں انگلی دبالی۔ ایک مشرقی عورت اور یہ خرافات! کیا یہ ڈوب مرنے کا مقام نہ تھا؟

دراصل یہ موت کے موضوع پر لکھی گئی تھی۔ اس زمانے میں میرا دل و دماغ موت کے تصور سے عجب طرح مسحور رہتا تھا۔ میں اس پر لکھنا چاہتی تھی۔ مگر میں موت کو ایک حسیاتی تجربے کے طور پر پیش کرنا چاہتی تھی۔ مجھے خیال آیا کہ موت، جو زندگی کا چراغ گل کر دیتی ہے، جسمانی وصل سے کس قدر مشابہہ ہے کیوں کہ وہ بھی وجود کو ایک اندھیرے میں لے جاتا ہے، اس لیے کیوں نہ موت کو اسی صورت میں پیش کیا جائے۔ اس خیال کے

ساتھ بہت توجہ سے میں نے احساس موت کی تجسیم کے لیے حسیاتی خیال بندی کی کوشش شروع کی اور نظم لکھی گئی۔

''یہ کیا مزہ ہے کہ جس سے ہے عضو عضو بوجھل
یہ ڈوبتی نبض، رکتی دھڑکن، یہ ہچکیاں سی
گلاب و کافور کی مہک تیز ہوگئی ہے''
وغیرہ...اور پھر آخر میں
''بس اب تو سر کا دو رُخ پہ چادر
دیے بجھادو''

جب یہ شائع ہوئی تو اسے پڑھ کر کسی نے یہ نہ سمجھا کہ یہ موت کے موضوع پر ہے۔ بعد میں اسے میں نے حیرت سے پڑھا تو کچھ ہنسی بھی آئی۔ واقعی، بات یہ ہوگئی تھی کہ ''حسیات'' کے تعاقب میں موت بے چاری نظم سے کچھ غائب ہی ہوگئی ہے۔ اب یہ نظم موت کے بارے میں نہیں، جسمانی وصل کے بارے میں ہے جس کی تجسیم موت کر رہی ہے۔ (مردوں کی شاعری پر لکھتے ہوئے اسے آپ ''وصل'' کا نام دیتے ہیں۔ عورت کی شاعری میں آپ کوئی باوقار لفظ استعمال نہیں کرنا چاہتے اور صاف صاف ''سیکس'' کہنا پسند کرتے ہیں۔ بہت خوب۔ یونہی سہی۔ آپ اس جملے کو یوں ہی پڑھیے کہ اب یہ نظم ''سیکس کی تجسیم'' ''مرگ'' کی صورت میں کر رہی ہے۔) اس کایا کلپ سے میں کچھ خوش نہ تھی۔ لیکن میں نے دل میں کہا، ہم اسے کیا کہہ سکتے ہیں؟ کیا غیر شعوری طور پر، موت پر زندگی کی فتح؟ اس صورت میں بھی یہ ایک تازہ شعری تمثیل ہے۔ سو اس پر مُسکرا کر میں اس کو بھول بھال گئی، اس بات سے بالکل بے خبر کہ نظم کیا قہر ڈھاتی ہے۔ معاشرے کی اخلاقی اقدار کو کس طرح تہس نہس کر رہی ہے، عورتوں کو کج روی کی طرف لے جا رہی ہے، ''فری سیکس'' کا پرچار کر رہی ہے۔ (یہ بھی خوب اصطلاح ہے۔) الغرض معاشرے میں ایک مکمل انارکی قائم کر رہی ہے۔ نظم کا اصل مطلب اور مقاصد یہ ہیں کہ شادی بیاہ سب فضول کی باتیں ہیں۔ مرد و زن کو سرِ عام گلی کوچوں میں سیکس کرنا چاہیے۔ اخلاق اور مذہب پر لعنت بھیج دینا چاہیے۔ وغیرہ! اس نظم کے تعلق سے ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ

اس کی ایک سطر میں نے اشاعت سے قبل حذف کر دی تھی۔ وہ سطر جو کہیں اختتام کے قریب آتی تھی، یہ ہے۔

قوی ہیکل سیاہ حبشی مرے بدن پر جھکا ہوا ہے

میرے ایک دوست کا شدید اصرار تھا کہ چوں کہ اس میں ''سیاہ حبشی''، یعنی ایک مرد کا بالواقعی ذکر آ جاتا ہے، للہٰذا یہ مناسب نہ ہوگا۔

برسوں بعد، شیخ ایاز کی ایک نظم دیکھ کر میں حیران رہ گئی۔ اس کا عنوان ہی یہ ہے۔

''موت کالا اداس حبشی ہے''

کس قدر عجیب بات ہے! موت کے لیے حبشی کا استعارہ ایاز کے ذہن میں بھی آیا! (یقیناً ہمارے تخیل میں مشابہت تھی۔ تب ہی ان کی شاعری کا ترجمہ میں اس قدر ڈوب کے کر سکی۔)

بالکل ایسی ہی حیرت کی سنسنی ایک طویل عرصے بعد فروغ فرخ زاد کی شاعری کا ترجمہ کرتے ہوئے میں نے دوبارہ محسوس کی۔ فروغ کی نظم ''صبر سنگ'' میں مجھے ''عشق'' کی تجسیم کے لیے عین وہی شبیہ ملی جو ''بدن دریدہ'' کی نظم ''عشق، تم جس کی تمنائی تھیں'' میں ہے۔ دونوں نظموں میں عشق ایک منہ زور ''جاندار'' ہے جو کسی وجود میں سما گیا ہے۔ فروغ کی سطریں ہیں۔

آں من دیوانہ عاصی
در درونم ہائے و ہو می کرد
مشت بر دیوارِ ہامی کوفت
روزنی را جستجو می کرد

''بدن دریدہ'' کی نظم ''عشق، تم جس کی...'' میں یہ ''تاریخ سے پہلے کا اندھا عفریت ہے جو جسم میں در آیا ہے۔''

بھاری پیکر بہت آہستہ سے جنباں ہے مگر
مجھ کو معلوم ہے کس جست کی ہے اس میں تڑپ

انگلیاں پھیر رہا ہے کہ نشاں پائے کوئی
ڈھونڈتا ہے کوئی دروازہ، کوئی راہ ملے

دوسری بار حیرت موضوع کی مماثلت پر ہوئی۔ فروغ کی ایک نظم کا اُردو ترجمہ حسب ذیل ہے۔

جوڑا

رات آتی ہے
اور رات کے بعد
تاریکی
اور تاریکی کے بعد
آنکھیں

ہاتھ
اور سانس، سانس، سانس
پھر دو سرخ نقطے
جلتے ہوئے سگریٹوں کے
گھڑی کی ٹک ٹک
اور دو دل
اور دو تنہائیاں

اس نظم میں لمحات وصل کے فوراً بعد کی کیفیت اور منظر ہے۔ یہ نہایت منفرد موضوع ہے جس پر شاید کبھی کچھ لکھا ہی نہیں گیا ہے۔ وصل سے قبل کے شوق و بے تابی پر سیکڑوں اشعار اُردو، فارسی میں موجود ہیں لیکن مذکورہ موضوع پر کسی مرد شاعر نے طبع آزمائی نہیں کی ہے۔ (شبِ وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست۔ جی ہاں فراق کا یہ شعر موجود ہے۔ ایک اکیلا شعر جو اس موضوع پر ہے۔ لیکن نہ اس سے پہلے اور نہ اس کے بعد کچھ ہے۔ اس میں بھی کیفیت، احساسات کا ذکر نہیں۔) غالباً یہ ایک خالص نسوانی دلچسپی کا موضوع ہو،

جس پر صرف عورتیں ہی غور کرتی ہوں۔ ''بدن دریدہ'' کی نظم ''پہلی بار'' بالکل اسی موضوع پر ہے۔

پہلی بار

پیار کے بعد

اک دوجے کی بانہوں میں

اپنے دماغ اور بدن کی عریانی کے آئینہ خانے میں

اتنے نہتے

اتنے نازک

سانس جھجک کر لیتے ہیں ہم

کانچ کے پتلے ٹوٹ نہ جائیں

ان دو نظموں کی فارم بھی حیرت انگیز طور پر یکساں ہیں۔ یہ مختصر ہیں، ان میں چھوٹی چھوٹی سطریں ہیں، جیسے آہستہ آہستہ نظر ڈال کر مشاہدہ کیا جائے۔ گو ان میں بات مختلف کہی گئی ہے مگر ان کا موقع ایک ہے اور وہ بھی ایسا جس پر مرد شعرا نہیں لکھتے۔ ہو سکتا ہے دوسرے لوگ ہر دو نظموں کے بارے میں کچھ اور رائے رکھیں مگر مجھے ان دونوں میں کئی اعتبار سے حیران کن مماثلت نظر آئی۔ (صرف دو مشرقی عورتوں کا حساس مشاہدہ)

''بدن دریدہ'' کی ایک نظم ''میرے ہاتھ'' ان نظموں میں سرفہرست ہے جو یہ حد مسترد کرتے ہوئے لکھ ڈالی گئیں کہ ایک عورت کے لیے یہ مناسب ہے یا نہیں۔ بلاشبہ یہ ایک ممنوعہ موضوع پر لکھی ہوئی نظم ہے۔ اس نظم کے شعری اجزا کیا ہیں؟ بادل، ہوا، آسمان، سبزہ، ایک عورت کا جسم۔ ایک عورت کے ہاتھ...... لاشعور کے کسی تاریک تہہ خانے میں نہیں، آسمان، بادل، ہریالی اور ہوا کی سنگت میں یہ نظم نمود پاتی ہے۔

''میں بھی اپنے پنکھ جھٹک کر

پر تولوں اور بھروں اُڑانیں

اپنے بدن میں خود کھو جاؤں

یہ تن کا آکاش، یہ دھرتی

دھیرے دھیرے پھیل رہے ہیں"

اس نظم سے تعلق رکھنے والا ایک واقعہ میں کبھی نہ بھولوں گی۔ ہندوستان میں قیام کے دوران الٰہ آباد میں میرے لیے کمیونسٹ پارٹی مارکسسٹ نے چند شعری نشستوں کا انتظام کیا تھا۔ ہندوستان میں میری سیاسی پناہ کے کچھ مخالفین بھی تھے۔ وہ لوگ اپنے مصائب میں مبتلا تھے اور پاکستان کے حالات کا انھیں کچھ علم نہ تھا۔ مگر میرے لیے ایک کردارکُش مہم ضرور چلا دی گئی تھی، جس میں مجھے ایک فریبی، مکار عورت کے روپ میں پیش کیا گیا تھا جو نہ صرف مشرقی کلچر کی دھجیاں اُڑاتی رہی ہے بلکہ اب نہ جانے کن مقاصد کے تحت سیاست میں بھی دخل دے رہی ہے۔ الغرض بالکل ایک ماتا ہری کا سا تصور تھا۔

ایک شعری نشست میں یہ عجیب واقعہ ہوا۔ ابھی میں نے دوایک نظمیں ہی پڑھی ہوں گی کہ آواز آئی، "یہ تو آپ صرف سیاسی موضوعات پر پڑھ رہی ہیں۔ ذرا اپنی وہ نظم، "میرے ہاتھ" بھی تو سنایئے۔" میں نے فوراً نظر اٹھا کر دیکھا تو سناٹے میں آ گئی۔ میرے سامنے ایک بزرگ شخص بیٹھے تھے۔ بوسیدہ کپڑے، سر پر دوپلی، ملگجی ٹوپی، سفید داڑھی، چہرے پر تلخی اور آنکھوں میں طنز بھری مسکراہٹ...

میں نے دل میں کہا، "لوگرو! اب سناؤ انھیں کینز رپورٹ..."

لیکن میں کچھ نہیں کرسکتی تھی۔ اگر یہ کوئی امتحان تھا، کوئی اگنی پر کھشا، تو اس سے مجھے گزرنا ہی تھا۔ میں نے ساری طاقت مجتمع کر کے کتاب کھولی اور نظم سنانی شروع کر دی۔ اس وقت وہاں بیٹھے ہوئے دوسرے تمام افراد میرے ذہن سے محو ہوگئے تھے۔ صرف وہ بزرگ شخص نظر آرہے تھے جو بغور مجھے نظم پڑھتے ہوئے دیکھ رہے تھے۔

اس وقت میرے دل کی عجب حالت تھی۔ ذہن سے ان گنت خیالات گزر رہے تھے۔ کون ہیں یہ؟ کیا کوئی میرے اپنے؟ جیسے میرے اپنے ہی خاندان کے کوئی بزرگ... مصائب جھیلتے ہوئے۔ بوسیدہ دامن میں اپنی روایتوں کو سمیٹے ان کی حفاظت کے لیے کوشاں اور میں؟ یہ کون تھی جو ان کے سامنے بیٹھی تھی؟ ان کے قبیلے کی ایک ناخلف بیٹی؟

سرزنش کے قابل؟
میں طاقت سے نہیں ڈرتی۔ کسی بھیانک مقتدر قوت سے ٹکرا جانے میں تو شاید پل بھر کی دیر نہ کرتی۔ لیکن اپنے مقابل بیٹھے ہوئے بزرگ کی بوسیدہ حالی اور سن رسیدگی کے سامنے میرا دل خوف سے لرز رہا تھا۔ آنکھوں میں آنسو اُمڈے آرہے تھے مگر ایک عزم بھی محسوس ہو رہا تھا۔ دل کہہ رہا تھا۔ سننا چاہتے ہیں تو سن لیجیے۔ یہ آپ کے اپنے قبیلے، کنو خاندان کی عورت ہے۔ اسی نے یہ سب کچھ لکھا ہے۔ اگر اس دامن میں چھپی روایتوں میں عورت کی زبان بندی، اس کے ذہن کی جستجو علم آگہی پر قدغن بھی شامل ہے تو اس عورت کا انکار بھی سن لیجیے۔ پھر میری دیکھتی آنکھوں کے سامنے ایک تبدیلی آئی۔ ان کی آنکھوں سے وہ طنزیہ مسکراہٹ غائب ہوگی۔ بوڑھے، شریف چہرے سے غصہ اور تلخی کافور ہو گئے۔ اس کی جگہ خفیف سی حیرانی، سنجیدگی اور اُداسی چھا گئی۔ وہ نظم نہیں سن رہے تھے۔ یہ نظم تو شاید انھوں نے پڑھی بھی نہیں تھی۔ شاید ان سے کسی نے کہا ہوگا کہ سیاسی شاعری کی اس محفل میں ''میرے ہاتھ'' کی فرمائش کیجیے اور پھر تماشا دیکھیے۔ بات صرف یہ نہ تھی کہ تماشا نہیں ہوا تھا۔ بات یہ بھی تھی کہ جس عیارہ اور مکارہ عورت کے بارے میں انھیں بتایا گیا تھا، وہ انھیں نظر نہیں آئی تھی۔

اس کے بعد وہ خاموش کچھ کھوئے کھوئے سے بیٹھے رہے لیکن جب میں نے دوسری کوئی نظم پڑھی تو انھوں نے اسے توجہ سے سنا۔ پھر اُٹھ کر چلے گئے۔ نہ جانے کون تھے۔ مجھے ان کا حیران، سنجیدہ چہرہ اب بھی یاد آتا ہے۔

اس نظم کے موضوع کے ممنوع ہونے سے اگر آپ قطع نظر کر سکیں تو شاید اس نتیجے پر پہنچ سکیں کہ اس میں تلذذ کی ایسی کسی کیفیت کا بیان نہیں ہے جس کی بنیاد پر اسے فحش قرار دیا جا سکے۔

آپ نے کہا کہ ''بدن دریدہ'' کی نام نہاد شاعری نے ہماری تہذیبی روایتوں کی دھجیاں بکھیر کر رکھ دیں۔

کون سی روایتیں؟

سیدھی سی بات ہے کہ اُردو کلچر میں عام، متوسط طبقے کی عورتوں کی شاعری کرنے کی روایت ہے ہی نہیں۔ صرف چند طوائفیں کچھ اشعار موزوں کرلیا کرتی تھیں۔ ادبی تاریخ میں ایک آدھ صدی میں کسی تنبولن یا کنجڑن کا نام بھی مل جاتا ہے۔ یا پھر مغل شہزادیاں تھیں، جن پر کوئی حرف زنی کی جرأت نہیں کرسکتا تھا۔ اس کے باوجود زیب النسا مخفی کی عشق کی داستانیں (اور حرم کی حفاظت کے لیے کی گئی پُرجوش تردیدیں) اس کی شاعری سے زیادہ مشہور ہیں۔ یعنی اس پر بھی ایک اسکینڈل بنا ہی دیا گیا۔

پھر جب ۳۰ء کے آس پاس شعر لکھنے والی خواتین نمودار ہوئیں تو ان سے توقع رکھی گئی کہ وہ واہیات عشقیہ اشعار ہرگز نہ لکھیں۔ (یہ کام مردوں کے لیے چھوڑ دیں۔) کوئی سوال نہ اٹھائیں، کسی موضوع کی سطح کھرچنے تک کی کوشش نہ کریں۔ صرف یتیم خانے کے ترانوں جیسے نغمے الاپتی رہیں۔ اسی پر آپ اب بھی مصر ہیں۔ ''شاعری طوعاً وکرہاً کرلو مگر خبردار! تہذیب کے فلاں فلاں دائرے میں رہ کر...!''

میرا ہرگز یہ مقصد و مدعا نہیں کہ شاعری کرنے والی لڑکیاں یا عورتیں لازماً ''بدن دریدہ'' جیسی نظمیں لکھیں۔ دنیا کے لاتعداد موضوعات ان کے منتظر ہیں لیکن آپ عورتوں کی تحریروں کو خاطر میں یوں بھی کب لاتے ہیں۔ آپ ہر عورت کی شاعری کو ''نسوانی آواز'' اور ''نسائی تحریر'' کے قبرستان میں دفن کرتے ہیں جب کہ آپ کے ممدوح مفروضہ ''عظیم شعرا'' ان کے معیار کی چار سطریں بھی نہیں لکھ سکتے۔ آپ سچائی کی حرارت، تحیر اور تازہ کاری سے خوفزدہ ہیں جو آپ کو کسی عورت کی شاعری میں نظر آئی تھیں۔ اب آپ سختی سے تنبیہ کرکے نئی شاعرات کے پر تو پہلے ہی کتر رہے ہیں۔ کسی بھی سمت میں پرواز وہ کیا کریں گی؟

عورتیں کس دائرے میں رہ کر، یا اسے پار کرکے لکھیں گی، کیا اس کا فیصلہ وہ خود نہیں کرسکتیں؟

شعری اظہار میں عورت کا حصہ آپ اپنی قبرستان پرستی کی حدود میں متعین کرنا چاہتے ہیں۔ جب آپ ''تہذیب کے دائرے'' اور ''بے شرمی نہیں!'' وغیرہ کی سرزنش کرتے ہیں تو دراصل کہنا کیا چاہتے ہیں؟ کیا یہ کہ مثلاً کوئی شاعرہ عشقیہ اشعار نہ کہے؟

آپ فرمائیں گے ''کیوں نہیں... خواتین رومانوی غزلیں، نظمیں لکھیں۔ ''رمزیت'' اور ''ایمائیت'' آخر کس مرض کی دوا ہیں؟ سو ان ہی حدود میں رہ کر لکھیں۔''

بہت خوب۔ لیکن اگر عورتیں عشقیہ شاعری کریں تو کیا وہ مردوں ہی کی طرح لکھ سکیں گی؟ چلیے مثال کے لیے اُردو کی نہایت بے ضرر، نظم ہی لیجیے (جس کی سادگی پر کئی بقراطِ نقاد تبسم کرتے ہوں گے۔)

''مجھے دے دے
رسیلے ہونٹ، معصومانہ پیشانی، حسین آنکھیں''

کیا کسی عورت کے قلم سے محبوب کے لیے یہ سطریں ہی آپ قبول کریں گے؟ کیا آپ فوراً مشرقی قدروں کی دہائی نہ دینے لگیں گے؟

اور اگر وہ محبوب کے سراپا کا بیان کر بیٹھی، تب آپ کیا کیجیے گا؟ یہی کلچرل رویے ہیں، جن کے باعث اُردو شاعری میں نسوانی اظہار قطعی بے جان ہے۔ آپ نے اسے دانستہ محبوس رکھا ہے۔ بیشتر اُردو ادبی جرائد کے صفحات میں شاعرات اسی شرط پر بابرقع جگہ پا سکتی ہے کہ رٹی پٹی باتیں لکھتی رہیں اور ''یتیموں کا بھی ہے اللہ بیلی'' سے ایک قدم بھی آگے نہ جائیں۔

نسوانی شعری اظہار برصغیر میں موجود ہے، لیکن آپ کی نظروں سے اوجھل۔ کیوں کہ آپ اس کی تخلیق کاری کو تسلیم کرنے ہی سے منکر ہیں۔

عورتوں نے وہ گیت بھی بنائے ہیں جو ہندوستان، پاکستان، بنگلہ دیش کے گاؤں گاؤں میں گائے جاتے ہیں۔ آپ نہایت طمانیت سے کہتے ہیں کہ یہ وہ انوکھی دھرتی ہے جہاں ہجر و وصال کے گیت عورت کی زبان سے کہلوائے گئے ہیں۔ یعنی مردوں نے عورتوں کی طرف سے اپنے لیے خود یہ گیت بنائے ہیں کہ اے پریتم آ کر مجھے انگ لگا لے۔ کس قدر مضحکہ خیز نرگسیت مردوں سے یہ گیت لکھوا سکتی تھی!! یہ گیت عورتوں ہی کے بنائے ہوئے ہیں۔ لیکن آپ اسے کیوں تسلیم کریں گے!

اور شادی بیاہ کے شوخ و مسرور گیت، جو ہمارے برصغیر کی ہر زبان میں موجود ہیں؟ مثلاً سندھی کا مقبول سہرا۔ ''ڈھگو پیر پیراں''

یہ بیل تو اڑا ہوا ہے
مول تو اس کا ہزاروں کا تھا
مگر ہل چلا کر نہیں دے رہا

کاتک کے دن آ گئے ہیں
ساون کا مینہ برس رہا ہے
اور بیل ہے کہ ہل چلانے سے انکاری!!

کیا یہ بھی مردوں نے بنائے ہیں؟ کیوں کہ ''مشرقی عورت'' تو ایسی شوخی کی جسارت کر نہیں سکتی۔

''بدن دریدہ'' کی ایک نظم ''زبانوں کا بوسہ'' ہے۔ اس پر بھی ''اُردو کلچر'' سخت شرمندہ ہوا۔ میری کس قدر بچکانہ توقع تھی کہ اسے تخلیقِ حُسن سمجھا جائے گا۔ کیوں کہ یہ اپنے موضوع پر ایک بھرپور نظم ہے جس کی مثال اُردو تو کیا دوسری زبانوں میں بھی مشکل ہی سے ملے گی۔

زبانوں کے رس میں یہ کیسی مہک ہے
یہ بوسہ، کہ جس سے محبت کی صہبا کی اُڑتی ہے خوشبو
یہ بدمست خوشبو، جو گہرا، غنودہ نشہ لا رہی ہے
یہ کیسا نشہ ہے
مرے ذہن کے ریزے ریزے میں اک آنکھ سی کھل گئی ہے
یہ بھیگا ہوا گرم و تاریک بوسہ
اماوس کی کالی، برستی ہوئی رات جیسے
امڈتی چلی آ رہی ہے
تم اپنی زباں، میرے منہ میں رکھے، جیسے پاتال سے میری جاں کھینچتے ہو
مجھے ایسا لگتا ہے تاریکیوں کے لرزتے ہوئے پُل کو میں
پار کرتی چلی جا رہی ہوں

یہ پل ختم ہونے کو ہے

اور اب

اس کے آگے

کہیں روشنی ہے

بوسے سے اٹھتی ہوئی خوشبو... صہبا کی خوشبو! نشے کی سی کیفیت میں ذہن کے ریزے ریزے میں ایک آنکھ سی کھل جانا... شعور کا یوں چونک اٹھنا، اماوس کی کالی، برتی رات کا، امڈتے چلے آنا، تاریکیوں کے پل کی لرزش، پار کرتے جانے کا احساس، احساس کی روانی، یہ احساس کہ پل ختم ہونے کو ہے، اس کے آگے روشنی ہونے کا گماں...

کہیں؟ کہاں؟ ہے بھی کہ نہیں؟ مگر "ایسا لگتا ہے"

سب کچھ بردِ دریا...

افسوس، عزیز قارئین، اُردو شاعری کے محترم مدبرین! یقیناً وہ کوئی بھینس تو نہ تھی جس کے آگے میں بین بجا رہی تھی۔ یقیناً غلطی کچھ میری ہی رہی ہوگی جو اس نظم پر داد تو کجا، ایک ہنگامہ برپا ہوا۔

معترضین: (چیخ کر) تو کیا ایک فرنگی شاعر جو کچھ کرسکتا ہے، اُردو کلچر میں پلی بڑھی مشرقی عورت بھی وہی کرسکتی ہے؟

جواب: ہاں ہاں! کیوں نہیں؟ بلکہ فرنگی شاعر سے بھی بہتر...

معترضین: (عالم غیظ وغضب میں) وہ ایسا سوچ بھی کیسے سکتی ہے؟

جواب: ایسے!

(اور نور جہاں نے ہاتھ سے دوسرا کبوتر بھی اُڑا دیا)

تنویر انجم

نسائی تحریک کا ارتقا

''کون کہتا ہے کہ میرے ہاتھ میں کپڑا سینے کی سوئی زیادہ اچھی لگتی ہے؟'' یہ ۱۶۴۲ء میں لکھی گئی ایک امریکی شاعرہ اینا بریڈ سٹریٹ کی لکھی ہوئی نظم سے اقتباس ہے۔ یہ وہی سال ہے جب انگلستان میں بادشاہت کا خاتمہ کر کے کرام ویل نے پہلی بار جمہوری پارلیمانی نظام قائم کیا۔ ایک تجربہ، جو اٹھارہ سال کے بعد ناکام قرار دے دیا گیا اور بادشاہت کو دوبارہ قائم کر دیا گیا۔ یہی وہ زمانہ ہے جب ہندوستان میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے ذریعے نوآبادیاتی طاقتوں کے تسلط کا آغاز ہو رہا تھا اور اگرچہ نور جہاں، نورالدین جہانگیر کے ہمراہ ہندوستان کی سیاست میں اپنے جوہر دکھا چکی تھی مگر عام عورت کی سیاسی، سماجی و معاشی حیثیت ناگفتہ بہ تھی۔

اینا بریڈ سٹریٹ کی نظم ظاہر کرتی ہے کہ نسائی شعور یورپ اور امریکا میں سترھویں صدی کے وسط میں بھی ناپید نہیں تھا مگر اس کی مثالیں ایک طویل زمانے تک خال خال ہی نظر آتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ۱۷۷۶ء میں جب Bigail Adams نے، جو امریکا کے دوسرے نمبر کے صدر John Adams کی بیوی تھی، اپنے شوہر سے ایک خط میں درخواست کی کہ وہ عورتوں کے حقوق اور آزادی کا تذکرہ کرے تو اس کو جواب میں مذاق اُڑاتا ہوا تنبیہی خط موصول ہوا، اور یہی وجہ ہے کہ امریکہ کی جنگ آزادی کے تمام نامور ہیروز نے امریکا کے مشہور ''اعلانِ آزادی'' میں عورت کا کوئی تذکرہ نہیں کیا۔

مغرب میں تحریکِ آزادیٔ نسواں میں اٹھارویں صدی کے آخر میں کچھ زور پیدا ہوا۔ اسی زمانے میں ہندوستان میں بھی عورتوں کے لیے اصلاحی تحریک کا آغاز ہوا۔ حقیقت یہ ہے کہ مغرب کی نسائی تحریک اور ہندوستان کی نسائی تحریک میں متعدد باتیں

مشترک ہیں۔ بنیادی طور پر دونوں طرف یہ تحریکیں، اصلاحی تحریکیں تھیں۔ان دونوں تحریکوں کے ابتدائی رہنما مرد تھے۔ان میں شریک لوگوں کا تعلق مراعات یافتہ طبقات سے تھا اور یہ تحریکیں بنیادی طور پر دوسری سیاسی تحریکوں سے منسلک تھیں۔نسائیت کی تحریک کے ارتقا کا جائزہ لیا جائے تو اس کو چار مدارج میں بانٹا جاسکتا ہے، جن کو ہم اصلاحی نسائیت، لبرل نسائیت، مارکسی نسائیت اور انقلابی نسائیت کہہ سکتے ہیں۔

اصلاحی نسائیت:

نسائیت کا پہلا دور اصلاحی نسائیت کا تھا جس میں یہ تحریک زیادہ تر مراعات یافتہ طبقات کے مردوں اور عورتوں تک محدود رہی۔ان کی کوشش تھی کہ عورتوں کے حالات میں اصلاح ہو، غیر منصفانہ قوانین اور اقدار کا خاتمہ ہو اور خواتین کو زیادہ اور بہتر تعلیم دی جائے۔اصلاح پسندوں کا بنیادی مقصد پورے معاشرے کی خواتین کے لیے کوئی انقلاب لانا نہ تھا، ہندوستان میں اصلاح کی یہ تحریک مشنریوں نے شروع کی، جن کا زور اس بات پر تھا کہ ہندوستان کے خوفناک رسم و رواج کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول کر کے ان کا خاتمہ کیا جائے۔ان رسم و رواج میں بچپن کی شادی، بیوہ کی شادی کی ممانعت، ستی، عورتوں کی تعلیم سے محرومی، عورت کی جائیداد سے محرومی اور مردوں کی ایک سے زیادہ شادی وغیرہ شامل تھے۔اصلاح پسندوں میں مشنری کے ساتھ امیر طبقے کے ہندو مرد شامل تھے، جن کا خیال تھا کہ درمیانے طبقے میں خاندان کا ادارہ ان رسوم کی وجہ سے خطرے سے دوچار ہے اور بے سہارا بیواؤں کی ایک بڑی تعداد قحبہ خانوں کو آباد کر رہی ہے۔لہٰذا یہ ضروری ہے کہ خاندان کے ادارے کو محفوظ رکھنے کے لیے ان قوانین کو بدلا جائے۔تعلیم نسواں کو بھی اس لیے ضروری سمجھا گیا کہ اس سے عورتیں بہتر بیویاں اور مائیں بنیں گی اور اس طرح معاشرے کا نظام بہتر ہوگا۔اس تحریک کے اوّلین رہنما ولیم کیری، راجہ رام موہن رائے، رابندر ناتھ ٹیگور، ودیا ساگر اور سر سیّد احمد خان وغیرہ تھے۔اردو ادب میں ہمیں اس تحریک کے اثرات سر سیّد اور ان کے رفقائے کار کی تحریروں، خاص طور پر ڈپٹی نذیر احمد کے ناول مراۃ العروس میں نظر آتے ہیں۔اگر ہم مراۃ العروس کو آج کی نسائیت کے پیمانے سے

دیکھیں تو وہ مردوں کی برتری اور پرانی قدروں کا حامل نظر آتا ہے لیکن ایک تاریخی پس منظر میں دیکھا جائے تو یہ اُس زمانے کا ایک ترقی پسند ناول تھا۔ اور اسی طرح اصلاح کی ایک کوشش ہمیں مرزا ہادی رسوا کے ناول امراؤ جان ادا میں بھی نظر آتی ہے۔

روشن خیال نسائیت:

بیسویں صدی کے آغاز میں یہ اصلاحی تحریک کچھ اور فروغ پا کر آزادیٔ نسواں کی طرف ایک قدم اور آگے بڑھی ہے۔ اسے لبرل نسائیت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یہ آزادیٔ نسواں کا ایک رومانوی پہلو ہے، جس نے ہندوستان میں مغربی اقدار کے اثرات کے تحت فروغ پایا۔ نوآبادیاتی انگریز حکومت کے نظام اقتدار کا شریک ہندوستانی انگریزی داں طبقہ پردے کی روایات کو بالائے طاق رکھ کر اس کوشش میں تھا کہ مردوں کے ساتھ عورتیں بھی انگریزی تعلیم حاصل کریں اور ہندوستان میں مروجہ پسماندگی سے نجات پائیں۔ لبرل نسائیت کے علمبرداروں کا مقصد بھی پدرسری نظام پر کوئی گہری ضرب لگا کر اسے توڑ دینا نہیں ہے بلکہ اعلیٰ طبقے کی اقدار کو اپنا کر ترقی کی راہ پر چلنا ہے۔ یہ لبرل نسائیت بھی دراصل انقلاب اور بنیادی تبدیلی کی نفی کرتی تھی۔ اردو ادب کی بیشتر تحریریں اسی نسائیت کی نمائندگی کرتی نظر آئیں گی۔ مثال کے طور پر قرۃ العین حیدر اُسی گروہ کی نمائندہ ہیں۔ رومانوی ناسٹیلجیا انگریزی داں طبقے کی روایات سے ہمدردی اور درمیانے او نچے طبقوں کے مسائل کو زیادہ اہمیت نہ دینا، ان کے ناولوں کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ ان خصوصیات کے باوجود ان کی بیشتر تحریریں، اُن کے اسلوب کی بناء پر ناقابل فراموش ہیں۔ اور اپنی آزاد منش اور تعلیم یافتہ نسوانی کرداروں کے ساتھ انقلابی نہ ہوتے ہوئے بھی انقلابی ہیں۔ سیاسی میدان میں جہاں محمد علی جناح اور جواہر لال نہرو، عورتوں کی ہر پیشے میں تعلیم پر زور دیتے ہوئے ایک روشن خیال نسائیت کے نمائندہ نظر آتے ہیں، وہاں گاندھی علی الاعلان سیتا کو عورت کا آئیڈیل قرار دیتے ہوئے ان سے بہت پیچھے ہیں۔

ترقی پسند نسائیت:

۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب کے بعد ہندوستان کی سیاست میں بالعموم اور اردو ادب میں بالخصوص، ترقی پسندی کا آغاز ہوتا ہے۔ اور اس سے وابستہ مارکسی نسائیت کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ مارکسی نسائیت کی بنیاد مارکس اور اینگلز کے بنیادی فلسفۂ خاندان پر ہے۔ اس کے مطابق انسانی تاریخ میں جب دولت کے حصے بخرے کر کے انسان نے طبقات کی تشکیل کی، تب ہی عورت کو بھی ایک چیز اور ایک جائیداد بنادیا گیا۔ عورت سے وابستہ عزت کے تصورات نے رواج پایا اور پدرسری نظام وجود میں آیا۔ اردو کے تمام ترقی پسند ادیب مارکس کے فلسفہ خاندان کے بھی ماننے والے تھے اور اس کا اظہار ان کی تحریروں میں ہوتا رہا۔ خواتین میں عصمت چغتائی کے متعدد افسانے اسی نقطۂ نظر کا اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پریم چند، بیدی، منٹو اور کرشن چندر کی تحریروں میں بھی عورت کا یہ مقصد بارہا سامنے آتا ہے مگر بنیادی طور پر ترقی پسند تحریک کا بنیادی مسئلہ طبقاتی معاشرے کے خلاف جنگ تھا اور حقوقِ نسواں یا آزادیٔ نسواں سے متعلق مسائل ان کے لیے ثانوی درجہ رکھتے تھے۔ ان کا تصور یہ تھا کہ ایک غیر طبقاتی معاشرے میں عورت کی کمتری کا مسئلہ خود ہی حل ہوجائے گا کیوں کہ یہ طبقات کے درمیان تصادم ہی کا ایک شاخسانہ ہے۔ ترقی پسند تحریک کی جدوجہد کا محور نہ صرف طبقات کے خلاف جنگ تھا بلکہ سامراجیت سے آزادی حاصل کرنا بھی تھا۔ اس لیے نسائیت پر زور ہمیں قدرے کم نظر آتا ہے اور اُس کی حیثیت طبقاتی تصادم کے مقابل ثانوی دکھائی دیتی ہے۔ تاریخی حقائق سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مارکسی نسائیت کا یہ تصور کہ ایک غیر طبقاتی معاشرے میں عورت کو اپنے انسانی حقوق ازخود حاصل ہوجائیں گے، درست نہ تھا۔

انقلابی نسائیت

انقلابی نسائیت، نسائیت کا وہ درجہ ہے جس میں اس بات کا کھلم کھلا اظہار کیا جاتا ہے کہ عورت کے مسئلے کا تعلق براہ راست پدرسری نظام اور معاشرے میں مرد کو حاصل برتری اور مراعات سے ہے۔ طبقاتی نظام مرد کی برتری کے نظام کو مضبوط تر بناتا ہے مگر

پدرسری نظام کا خاتمہ طبقات کے خاتمے سے مشروط نہیں ہے۔ انقلابی نسائیت کا نصب العین مرد سے براہ راست تصادم اور بغاوت کے ذریعے پدرسری نظام کی شکست اور مساویانہ حقوق کا قیام ہے۔ عصمت چغتائی کی متعدد تحریریں، بالخصوص ٹیڑھی لکیر، انقلابیت کے اسی جذبے کی غماز ہے۔ بہت سی دیگر خواتین کی تحریریں بھی اسی فلسفے کے زیر اثر نظر آتی ہیں۔ اس سلسلے میں بنگالی مصنفہ رقیہ سخاوت حسین کا تذکرہ بے محل نہ ہوگا، جنھوں نے ۱۹۰۵ء میں ''سلطانہ کا خواب'' لکھ کر ہندوستان میں انقلابی نسائیت کا علم بلند کرنے والی اوّلین خاتون کا درجہ حاصل کیا۔ تامل کے ایک شاعر کو ماران آسان نے بھی اسی زمانے میں ایک نظم لکھی جس میں سیتا کو اگنی پرکھشا کے خلاف بولتے ہوئے دکھایا گیا۔

تنویر انجم

ٹیڑھی لکیر

عصمت چغتائی کا ''ٹیڑھی لکیر'' ۱۹۴۰ء کے عشرے میں منظر عام پر آیا۔ اسے آسانی کے لیے ہم ایک ناول کہہ سکتے ہیں۔ مگر اس میں ناول کے کچھ عناصر مثلاً پلاٹ، کردار اور مرکزی خیال، کافی کمزور ہیں۔ فن ناول نگاری کے اعتبار سے یہ کوئی بڑا یا اچھا ناول نہیں ہے۔ اس لحاظ سے قرۃالعین حیدر، خدیجہ مستور اور الطاف فاطمہ کے ناول بہت بہتر ہیں اور خود عصمت چغتائی کا ''معصومہ'' لاجواب ہے۔ ''ٹیڑھی لکیر'' ایک لڑکی کی زندگی کی کہانی ہے، جو اس کی پیدائش سے لے کر اس کے ماں بننے تک محیط ہے۔ اس سفر میں جو لوگ بھی اُس کے ہمسفر بنتے ہیں، وہ کچھ دُور اس کے ساتھ چلتے ہیں اور بچھڑ جاتے ہیں۔ اس طرح یہ کہانی اس کی تنہائی اور اس کے خلاف اس کی تکلیف دہ اور انتھک جدوجہد کی داستان ہے۔ اس کا آغاز ایک بہت بڑے خاندان کی توجہ سے محروم بچی کی کہانی سے ہوتا ہے۔ جیسا کہ عصمت چغتائی نے اپنے انتساب ہی سے واضح کر دیا تھا: ''ان یتیم بچوں کے نام، جن کے والدین بقید حیات ہیں۔''

شمشاد عرف شمن کے والدین بھی حیات ہیں مگر وہ ایک یتیم ہے، جو اپنی ایک بہن کی تھوڑی بہت توجہ سے پرورش پاتی ہے۔ عصمت چغتائی نے ناول کے آغاز ہی سے پدرسری معاشرے کی اکائی، اس کے سب سے اہم ستون'' خاندان'' پر کاری ضرب لگائی ہے۔ شمن کے لیے زندگی کے پہلے دن سے آخری دن تک خاندان کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس کے لیے پدرسری خاندان اس حد تک بے معنی ہے کہ وہ اس کے خلاف بغاوت کی بھی روادار نہیں، وہ تو بہت چھوٹی عمر سے ہی اس نظام سے نکل جاتی ہے اور کبھی واپس نہیں آتی۔ حتیٰ کہ جب آخر میں ایک آئرش شخص رونی ٹیلر اس سے با اصرار شادی

کر کے پدرسری خاندان کا یہ نظام اس پر مسلط کر ہی دیتا ہے تب بھی وہ اسے مسترد کرتی ہے اور بالآخر اپنی خودداری کے ازلی جذبے کو کام میں لا کر اس قید کا حصار توڑ ڈالتی ہے۔

ثمن اپنے خاندان کے لیے بھی ابتدا سے انتہا تک ایک اجنبی ہے، جسے وہ ہمیشہ اُس کے حال پر ہی چھوڑے رکھتے ہیں۔ اس بات کا البتہ یہ مطلب نہیں کہ ثمن خاندان کی اہمیت سے بے بہرہ ہے مگر خاندان بنانے کے لیے وہ بہترین سے کم کسی شے پر رضامند نہیں۔ وہ اس معاملے میں کوئی سمجھوتہ نہیں چاہتی۔ ماں اور بچے کا رشتہ کیا ہے، اس سے وہ بخوبی آگاہ ہے، اسی لیے جب اُس کی یونیورسٹی کی دوست ایلما اسے اپنے ناجائز بچے پر ظلم کرتی ہوئی نظر آتی ہے تو وہ اپنی ذہانت اور سچائی سے ایلما کے دل کا حال خود اس پر کھول دیتی ہے اور ماں اور بیٹے میں ایک اٹوٹ رشتہ قائم کر دیتی ہے۔ جب اس کی آئرش ساس اسے دیکھے اور جانے بنا اپنے پرکھوں کی دولت، ہیروں کے زیور اس کے لیے بھیج کر اسے آشیرباد دیتی ہے، تب بھی وہ اس کی قدر کرتے اور اسے سراہتے ہوئے روفی ٹیلر سے ٹوٹا ہوا رشتہ دوبارہ قائم کر لیتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ پدرانہ نظام کی نمائندگی کرتے ہوئے رو بہ زوال خاندان کے ادارے کو عصمت چغتائی نے ''ٹیڑھی لکیر'' میں مسترد کر دیا ہے اور ثمن کے کردار کی وساطت سے ایک نئی قسم کے خاندان کی جستجو کی ہے جس کی بنیاد جنسی تعلق کے علاوہ دیگر مضبوط بنیادوں پر ہو۔

ثمن جس عنصر کی بنا پر اپنے خاندان، اس کی محبت اور تحفظ سے ہمیشہ محروم رہتی ہے، وہ وہی عنصر ہے جو دراصل پدرسری خاندان کی بنیاد بنتا ہے اور وہ ہے عورت اور مرد کے جنسی تعلق کا صرف افزائش نسل کے لیے استعمال ہونا۔ ثمن کی ماں بچوں کو توجہ نہیں دے سکتی کیوں کہ وہ مسلسل حاملہ رہتی ہے اور ایک کے بعد دوسری زچگی میں گرفتار رہتی ہے۔ بقیہ وقت وہ شوہر کی خدمت کرتے ہوئے گزارتی ہے۔ ثمن باپ سے محروم ہے کیوں کہ باپ کے ذہن میں جنسی تعلق کے علاوہ کسی تعلق کا گزر نہیں۔ وہ بہن بھائیوں کے تعلق سے محروم ہے کیوں کہ وہ ضرورت سے زیادہ تعداد میں ہیں۔ یہ ایک خاندان ہے جس کے رہن سہن، مکینوں اور تعلقات، سب میں بدسلیقگی اور پھوہڑ پن ہے۔ اس خاندان میں جو شامل ہوتا ہے وہ بھی اس بدسلیقگی کا شکار ہو کر اپنی شناخت کھو دیتا ہے۔ یہ

گھر ہندوستان کا ایک microcosm ہے، ایک چھوٹی سی دنیا جو ہندوستان میں بے رشتوں کے فقدان کی علامت ہے اور اس کی وجہ ہے پوری قوم کا جنسی ہیجان، جو انھیں کہیں ٹھہرنے نہیں دیتا۔ یہی جنسی ہیجان ہے جو انّا کے عاشق کی صورت میں ظاہر ہو کر اسے انّا کے جسم کی گرمی، ممتا اور دودھ سے محروم کر دیتا ہے۔ اسی جنسی ہیجان میں مبتلا بڑی آپا اپنی بیوگی کے لیے دوسروں کو موردِ الزام ٹھہراتے ہوئے شمن سے خاص نفرت دل میں پالتی ہیں اور اپنے دیور سے عاشقانہ خطوط کا تبادلہ کرتی ہیں۔ اور بالآخر شمن کی ہمدرد منجھو بی بھی اسے چھوڑ جاتی ہیں۔

شمن کے چاروں طرف پھیلا مسخ جنسیت کا یہ طوفان اسے ہچکولے دیتا ہے، گراتا ہے، پریشان کرتا ہے، مگر کبھی مکمل طور پر اسے زیر نہیں کرتا۔ شمن کے لیے جنسی کشش کے مراکز بدلتے رہتے ہیں۔ اسکول میں وہ اپنی استانی چرن کے لیے جنسی کشش محسوس کرتی ہے پھر ہوسٹل کی ساتھی نجمہ کے لیے یہی جذبہ محسوس کرتی ہے۔ وہ پرنسپل کے بھائی رشید کی محبت میں بھی مبتلا ہو جاتی ہے اور کبھی اپنی دوست پریما کے والد رائے صاحب پر بھی عاشق ہو جاتی ہے۔ یونیورسٹی میں اپنے ساتھیوں شیتل اور افتخار پر اور بالآخر رونی ٹیلر پر، جو اس کے شوہر کا درجہ حاصل کرنے میں کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔ ذہنی پختگی کی جانب اس سارے سفر میں شمن نہ صرف اپنے تجربوں سے سیکھتی ہے بلکہ ان حادثات اور واقعات سے بھی ادراک حاصل کرتی ہے جو اس کی نظر سے گزرتے ہیں اور جنھیں بیان کرتے ہوئے عصمت چغتائی عورت کی روایتی نام نہاد ''شرم'' کا ہر بت توڑ دیتی ہیں۔ انّا کا شمن کو ایک طرف ڈال کر اپنے عاشق کے ساتھ چُہلیں، ایک مولوی صاحب کی بچیوں کے سامنے بے حجابی، بچیوں کا گڑیوں کے جسمانی زاویے بنانا اور اس پر مار کھانا، رسول فاطمہ کی شمن سے دست درازیاں، نمائشوں اور بازاروں میں لڑکوں کی چھیڑ چھاڑ، گھناؤنے رشتے دار لڑکوں کی بیہودگیاں اور پھر یونیورسٹی میں سیاسی لیڈر اپنے ہم جماعتوں کے رومان اور افتخار کا بھانڈا پھوٹ جانے کے اور شمن کے متعدد لوگوں سے زبانی فلرٹس، یہ اور ایسی بے شمار باتوں کے بیان اس ناول کو نہایت منفرد بناتے ہیں۔ عصمت چغتائی کی دلیری ہمارے معاشرے کی ان سچائیوں کو سامنے لاتی ہے جنھیں نہ اس سے پہلے کسی نے برتا نہ ان کے

بعد ہی اس طرح ان حقیقتوں کو عریاں کرنے کی کسی کی ہمت ہوئی۔ اپنے ایک ہی جملے کی ٹھوکر سے وہ رومان کے سارے بت توڑ کر اُس کے اندر چھپے گندگی کے ڈھیر کو بے نقاب کر دیتی ہیں۔ قاری اس میں خود اپنی حقیقت کی بخوبی شناخت کر سکتا ہے۔ شمن کی زندگی کے سفر کا کوئی راز ایسا تو نہیں جس کی سچائی سے اس معاشرے کا کوئی فرد ناواقف ہو۔

شمن کی زندگی کے فطری طور پر بدلتے ہوئے توجہ کے مرکز اُس طبقاتی معاشرے میں محبت کی غیر موجودگی کی نشاندہی کرتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں یہ بھی اشارے ملتے جاتے ہیں کہ دولت کی غیر مساوی تقسیم بھی سارے رشتوں کو ناپائیدار بنا دیتی ہے۔ پرنسپل کا بھائی رشید، جو شمن پر عاشق ہے، ایک امیر لڑکی نسیمہ کے ساتھ اپنے معاشقے کو کامیاب ہوتے دیکھ کر فوراً ہی آنکھیں پھیر لیتا ہے۔ اعجاز، جو شمن کا بچپن کا منگیتر ہے اور جسے وہ بچپن سے ٹھوکریں مارتی چلی آ رہی ہے، اسی کی سہیلی سے پینگیں بڑھانے کے لیے اس کی مدد چاہتا ہے۔ افتخار، جس کے عشق میں شمن اپنی محنت سے کمائی ہوئی دولت قربان کر رہی ہے، ایک بلیک میلر بیوی کا شوہر اور تین بھوکے ننگے بچوں کا باپ نکلتا ہے اور اس کی اصلیت سے اُٹھا ہوا پردہ شمن کے جذبات کی دنیا اندھیر کر دیتا ہے۔ افتخار اور بہت سے دوسرے ترقی پسندوں اور کمیونسٹ لیڈروں کے مضحکہ خیز خاکے اور stereotypes جن کی تخلیق میں عصمت چغتائی کی مہارت اپنا ثانی نہیں رکھتی، اس بات کے غماز ہیں کہ عصمت چغتائی کو اپنے نام کے ساتھ کسی ''ازم'' کا دُم چھلہ گوارا نہ تھا۔ عورتوں سے محبت کرنے والی شمن کے کردار میں انھوں نے ایک معاشرے کا خواب دیکھا تھا، جو اس معاشرے سے بہت مختلف تھا جس میں شمن جیسی بہادر اور تخریب کار لڑکی ناکام ہو جاتی ہے۔ یہ وہ لڑکی ہے جو طبقاتی بغاوت کے دو کرداروں کو ملانا جانتی ہے۔ بچپن میں وہ بھنگنوں اور دوسری نوکرانیوں کے بچوں سے دوستی رکھتی ہے۔ وہ اس عیسائی ایلما سے دوستی رکھتی ہے جو سب پیغمبروں سے نفرت کرتی ہے۔ کیوں کہ وہ سب عورتوں پر فدا تھے۔ وہ بلقیس سے دوستی رکھتی ہے، جو ہر اس نسوانی حربے کا، جو مرد کو مارنے میں کام آتا ہے، فخریہ ذکر کرتی ہے۔ وہ گونگے عاشقوں سے نفرت کرتی ہے۔ وہ روایتی شادی کو ایک ایسا بیوپار سمجھتی ہے کہ جس میں عورت اپنے جسم کی قیمت لیتی ہے مگر ایک طوائف کی طرح بہت سے لوگوں

سے نہیں بلکہ ایک ہی شخص سے۔ اس کے سامنے لوگ اسے بتاتے رہتے ہیں کہ عورتیں سیاست نہیں سمجھتیں اور اسے سیاست سے باز رہنا چاہیے۔ مگر وہ سیاسی بنیادوں پر استعماریت کے نمائندے روفی ٹیلر سے اپنے تعلقات خراب کرتی رہتی ہے۔ وہ تعلیمی نظام کی اصلاح کے لیے اپنی جان ایک اسکول میں کھپا دیتی ہے مگر ہاتھ ملتی ہوئی باہر آجاتی ہے۔

شمن کے کردار میں عصمت چغتائی نے پدرسری معاشرے کی ایک myth کو توڑا ہے جو عورت کے حُسن کی myth ہے۔ یہ myth مرد کی تخلیق کردہ ہے جسے عورت کے سر پر مسلط کیا جاتا ہے۔ شمن ایک معمولی شکل وصورت کی لڑکی ہے جو شرمانے اور ادائیں دکھانے سے بھی نفرت کرتی ہے۔ جس کی اصل شان اس کی بہادری، سچائی، حقیقت پسندی، نیک دلی اور ایک عام لڑکی ہونا ہے۔ وہ اس جنسیت زدہ معاشرے کے کھوکھلے پیمانوں کو مسترد کردیتی ہے۔ وہ دیکھ سکتی ہے کہ جنسی خواہش کا جو اظہار اُس کے چاروں طرف ہورہا ہے، وہ اس معاشرے میں گھٹن اور اندرونی غلاظت کا عکاس ہے۔ وہ اپنے کمزور ترین لمحوں میں بھی اس سڑاند کا حصہ بننے سے انکار کرنے کی ہمت رکھتی ہے کیوں کہ اس نے جہاں اپنے پدرسری خاندان سے آزادی حاصل کی ہے، وہیں اس معاشرے کی مروجہ منافقانہ اقدار نے بھی اس کے لیے معنی کھودیے ہیں۔ شمن بالآخر اپنی محنت، بغاوت اور احساسِ آزادی سے اس قابل ہوجاتی ہے کہ آزادانہ مردوں کے ساتھ میل جول رکھ سکے، ان کے ساتھ کام کرے، ان سے علمی بحث اور دانشورانہ گفتگو کرے اور یہ تمام آزادیاں اسے ایک دوسری دنیا کا باسی بنادیتی ہیں۔ وہ اپنے خاندان، اپنے ہوسٹل اور اپنے اطراف کی بیشتر لڑکیوں سے مختلف اور ممتاز ہے۔ اس نے آزادی کو بالکل ایک حق کی طرح حاصل کیا ہے اور خاندان اور اسی کی وسعت سے بنے ہوئے معاشرے کی تردید میں کوئی وقت ضائع نہیں کیا۔ اسے تمام چھچھوری باتوں سے نفرت ہے۔ وہ جانتی ہے کہ وہ آزاد ہے، جہاں چاہے جاسکتی ہے۔ بادلوں کی طرح، آندھیوں کی طرح، اور اس کا جہاں جی چاہتا ہے وہ چلی بھی جاتی ہے۔ آزادی کی یہ علمبردار جب بھٹکتی ہوئی ایک آئرش گورے کی صحبت میں پہنچتی ہے تو زندگی سے ایک نیا مکالمہ شروع کرتی ہے جس کے بے شمار رخ ہیں۔ سیاسیات، معاشیات، تعصبات، رہنماؤں کے کردار، ملکوں کے کردار،

سامراجیت، نسل پرستی، عورت کا مقام وغیرہ۔ ان غیر ذاتی مسائل پر بحث کرتے کرتے ذاتی اور سیاسی کا فرق مٹ جاتا ہے۔

ثمن اور رونی کی شادی لوگوں کے لیے ناقابل قبول رہتی ہے اور ان کے درمیان میں معاشرہ پھر آ کھڑا ہوتا ہے۔ لوگوں کا خوف، ان کی نظروں کی ہیبت، ان کی نگاہوں سے جھلکتی نفرت اسے رہ رہ کر احساس دلاتے ہیں کہ وہ مختلف ہیں، مختلف معاشروں کے نمائندے ہیں اور ایک نہیں ہوسکتے۔ وہ بار بار قریب آکر پھر دور چلے جاتے ہیں۔ کبھی ان سے نفرت کی جاتی ہے اور کبھی ان کی محبت ضرب المثال بن جاتی ہے، جس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ معاشرہ ان کے وجود سے باہر نہیں بلکہ ان کے اندر ہی ہوتا ہے اور بالآخر ان کے اندر کے معاشروں کا یہ تصادم ان کے تعلقات پر اُسی طرح اثر انداز ہوتا ہے جس طرح جنگ عظیم دوم اور ہندوستان کی جنگ آزادی، ہندوستان اور انگلستان کے تعلقات پر اثر ڈالتی ہے اور اس سے پہلے کہ انگریز سامراج ہندوستان کو چھوڑے، ایک آئرش عاشق اپنی ہندوستانی بیوی کو چھوڑ کر اس کے ملک سے نکل جاتا ہے مگر اس طرح کہ ثمن کو بعد میں خبر ہوتی ہے کہ اس کی کوکھ میں اس کے تعلق کا ثمر موجود ہے۔ اس تبدیلی سے ثمن کی جذباتی دنیا میں جو کھنک پیدا ہوتی ہے وہ اسے سرشار کردیتی ہے۔ یہ غالباً اس کی نئی جدوجہد کا آغاز ہے۔

ثمن کا خاندان اگر ہندوستان کی معاشرتی زندگی کا آئینہ دار ہے تو وہ اسکول، جہاں وہ ہیڈ مسٹریس بن کر جاتی ہے، ہندوستان کی معاشی زندگی کا عکاس ہے۔ یہاں بے ایمانی، رشوت ستانی، کاہلی اور نااہلی نے مکمل طور پر اپنے پنجے گاڑے ہوئے ہیں۔ ثمن ان عفریتوں کا مقابلہ کرتی ہے مگر انھیں مکمل شکست دینے میں ناکام رہتی ہے اور یہی ناکامی اس ٹوٹی ہوئی قطار کی بھگدڑ میں بھی نظر آتی ہے، جو اناج کی تلاش کرتی بھوکی عورتوں سے بنی ہے اور جس کے نظم و ضبط کی ذمے داری ثمن کو سونپی گئی ہے۔ ایک طرف اس قطار کا نظم و ضبط ٹوٹتا ہے اور دوسری طرف ثمن اور رونی ٹیلر کی محبت کا ستارہ بھی ڈوبتا نظر آتا ہے۔ ہندوستان اپنی پوری بدنظمی کے ساتھ غلامی سے آزاد ہوتا ہے اور ثمن بھی اپنے پورے بوجھ کے ساتھ شادی کی زنجیر سے آزاد ہوتی ہے۔

شمن کی جہد زندگی ہندوستانی عورت کی صورت حال پر عصمت چغتائی کا ایک واضح تبصرہ ہے۔ اک اکیلی باہمت، بے سہارا عورت ازل سے ابد تک جسے جدوجہد کرتے رہنا ہے اور اپنے آپ کو نئے امتحانوں کے لیے تیار رکھنا ہے۔

''ٹیڑھی لکیر'' ایک ناول سے زیادہ عصمت چغتائی کا اپنے قاری کے ساتھ ایک مکالمہ ہے جو شمن کے کردار کے ذریعے بہت سے موضوعات پر جاری رہتا ہے۔ عورت کی زندگی کے متعدد پہلوؤں پر مباحثے میں مختلف کردار آتے ہیں اور شمن کو نسائی شعور اور نسائی جدوجہد کی نئی جہتوں سے روشناس کرتے ہیں۔ کبھی اپنے پیار سے، کبھی نفرت سے اور کبھی دھوکوں سے۔ ہندوستان کے درمیانے طبقے کے پس منظر سے ابھرنے والی یہ آزاد عورت جس کی تخلیق نصف صدی سے بھی قبل ہوئی تھی۔ نوال السعداوی، لیلیٰ ابوزید اور ہتل عدنان کے تخلیق کردہ نسبتاً نئے نسوانی کرداروں سے حد درجہ مماثلت رکھتی ہے اور ان عورتوں کی نمائندہ ہے جن کی زندگیوں کو روندنا اس لیے مشکل ہے کہ وہ سیدھی نہیں بلکہ ٹیڑھی لکیر کی طرح ہیں۔

فاطمہ حسن

نسائی ادب اور تنقید

جب ہم نسائی ادب کی بات کرتے ہیں تو ایسی کوئی حد فاصل نہیں کھینچ رہے ہوتے جس کے پیچھے نسائی تحریروں کو رکھ کر لکھ دیا، ''خواتین کی طرف سے، خواتین کے لیے''... نسائی ادب کا مطالعہ دراصل نسائی احساسات وشعور کا مطالعہ ہے، وہ احساسات وشعور جو بحیثیت فرد ایک خاتون لکھنے والی کو مرد لکھنے والے سے جدا کرتے ہیں۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ تاریخی، سماجی اور نفسیاتی عوامل تحریر وتخلیق پر اثر انداز نہ ہو رہے ہوں، ہر تخلیق کا تجزیہ ان ہی اثرات کا تجزیہ ہوتا ہے، چناں چہ کسی بھی خطے اور عہد کا ادب اس عہد کے معاشرتی رجحانات اور اقدار کا ایسا باطنی رخ بھی پیش کرتا ہے جو تاریخ یا وقائع نگار کی تحریر میں موجود نہیں ہوتا، یہی رخ ادب کو ممتاز وارفع کرنے کی ایک وجہ ہے، دوسری وجوہات میں جمالیات سرفہرست ہے، اس بات کو پیش نظر رکھ کر دیکھا جائے تو خواتین سماجی اقدار سے جو وابستگی رکھتی ہیں وہ مردانہ وابستگی سے مختلف ہے، خواتین کا جمالیاتی ذوق بھی مردوں سے مختلف ہے، جب ان کی تحریر میں اس کا اظہار ہوتا ہے تو کیا قاری اس ادارک کے بغیر اس کی تفہیم کر سکتا ہے کہ یہ تجربہ یا مشاہدہ یا احساس اس کی اپنی ذات سے مختلف ہو سکتا ہے۔

میری تو ہر نگاہ ہے وقف عبودیت
وہ ہر ادا میں حُسن کلیسا لیے ہوئے

ایک اور سوال، جو نسائی تنقید کے حوالے سے اٹھایا جاتا رہا ہے، وہ ہے کہ مرد ناقدین کا رویہ، جو خواتین کے لیے سرپرستانہ، جانب دارانہ رہا ہے، کیا ان کی تصنیفات کو وہ مقام دینے کی راہ میں حائل نہیں جو صحیح مقام ہے؟ اس سوال نے خواتین اور روشن خیال ناقدین کو نسائی تنقید کی جانب متوجہ کیا۔ نسائی تنقید نے مطالعے کا رخ تبدیل کیا ہے، اس

سے نہ صرف نسائی کلچر کو فائدہ پہنچا ہے بلکہ لکھنے والی خواتین میں وہ اعتماد پیدا ہوا ہے جو نسائی شعور کو واضح کرنے میں معاون ہے۔

اب تنقید خالصتاً مردانہ فلسفوں یا ادبی تھیوری کی بنیاد پر نہیں ہو رہی، بلکہ اس نقطۂ نظر سے ادب کو دیکھا جا رہا ہے کہ اس میں مردانہ اور نسائی اقدار کو کس حد تک سمویا گیا ہے۔ اور نسائی تنقید ادبی تجزیے کی ایک اہم بنیاد بن گئی ہے۔ ہمارے یہاں نسائی ادب اور تنقید پر سنجیدہ توجہ کی بے حد ضرورت ہے کیوں کہ جب بھی نسائی ادب پر بات ہوتی ہے فوری ردِعمل یہ سامنے آتا ہے کہ خواتین کا الگ ڈبا بنایا جا رہا ہے جس کی کوئی ضرورت نہیں، دوسرا ردعمل یہ ہوتا ہے کہ خواتین کا مسئلہ کیا ہے؟ انھیں یہ سب کچھ تو حاصل ہے، وہ آخر چاہتی کیا ہیں؟ اور پھر اس بات پر اتفاق کرلیا جاتا ہے کہ نسائی ادب مغرب سے آنے والا فیشن ہے، جسے کپڑوں اور میک اپ کی طرح خواتین نے اپنا لیا ہے۔ متعصب ناقدین جو کچھ بھی کہیں وہ اس بات کا کوئی منطقی جواب نہیں دے سکے کہ نسائی شعور کا مطالعہ کرنے والوں کو کس خانے میں رکھا جائے اور کیا خواتین کی تخلیقات کا مطالعہ اس سماجی اور تاریخی رویوں کو نظرانداز کر کے کیا جاسکتا ہے جو ان کی تحریروں پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں؟ اور ان کی تحریروں کی جانب مرد تنقید نگاروں کے رویوں پر بھی مغرب سے آنے والی تحریکوں نے جب بھی ہمارے پورے ادب پر اثر ڈالا ہے، اتنا شدید ردعمل کیوں سامنے نہیں آیا؟ مثلاً ترقی پسندی، جدیدیت، وجودیت، ساختیات اور مابعد جدیدیت کی رو کہاں سے آئی؟ اب اگر خواتین مغرب میں لکھی جانے والی نسائی تنقید کو اپنے یہاں ادبی رویوں پر منطبق دیکھ رہی ہیں تو اسے صرف مغرب کی تقلید کہنے کا کیا جواز ہے؟ کیا یہ حقیقت نہیں کہ اردو ادب کی تاریخ میں خواتین کا نام نہیں ملتا، کیا یہ درست نہیں کہ ادا جعفری کا ذکر صرف یہ کہہ کر کیا جاتا ہے کہ وہ پہلی شاعرہ ہیں جس نے اردو شاعری میں اپنا مقام بنایا، مردانہ ڈبے میں یہ مقام کہاں ہے؟ اس پر خاموشی ہے۔

قرۃالعین حیدر جیسی عظیم ناول نگار نے اپنے مضامین اور انٹرویو میں کئی جگہ اس بات کا گلہ کیا ہے کہ مرد ناقدین کا رویہ معاندانہ اور نظرانداز کرنے والا رہا ہے۔ وہ تحریر سے زیادہ جذبات اور ذات پر توجہ دیتے ہیں۔ (داستان عہد گل) مجھے ایلین شوائر کی

کتاب The New Feminist Criticism کے پیش لفظ سے ایک اقتباس یاد آرہا ہے۔

''ابتدائی دور میں نسائی تنقیدی کی توجہ کا مرکز وہ معاندانہ رویہ تھا جس کے تحت عورت کی ایک مخصوص انداز میں کردار کشی کی جاتی رہی ہے، یا تو اسے بالکل فرشتہ صفت بنادیا جاتا ہے یا شیطان۔ ایک طرف مردانہ پاپولر ادب تھا جو انھیں ہراساں کردیتا تھا تو دوسری طرف ادبی تاریخ سے ان کا وجود ہی غائب تھا، نسائی تنقید نگاروں نے اس مسئلے کی اہمیت کو یوں اجاگر کیا کہ ان زیادتیوں کا تعلق، جو ادبی رویوں میں تھیں، سماجی رویوں سے جوڑا۔ مثلاً فحش نگاری اور زنا بالجبر کے آپس میں تعلق پر زور دیا، گزشتہ تین دہائیوں میں ان نظر انداز کیے جانے، مبالغہ آرائی اور خواتین کی کردار کشی سے مزاح پیدا کرنے والے رویوں پر اٹھائے جانے والے سوالات نے ادبی ماحول کو متاثر کیا اور مرد ناقدین نے بھی صنف کے حوالے سے ادب میں خواتین مخالف رویے پر نکتہ چینی کرتے ہوئے تسلیم کیا کہ اب ایسے رویے کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی اس کا جواز ہے، جیسا کے لارنس لپ کنگ نے لکھا ہے۔'' ادھر کچھ عرصے سے کلاسک کے ساتھ عجیب ہی ہو رہا ہے، ان میں کچھ عظیم اور کچھ کم مزاحیہ لگتے ہیں۔''

نسائی تنقید کے دوسرے دور میں یہ دیکھا گیا ہے کہ خواتین تخلیق کاروں کا اپنا ادب ہے جس کا اپنا تاریخی اور موضوعاتی پس منظر ہے اور اپنی فنکارانہ اہمیت ہے جسے معاشرتی رویوں کی وجہ سے پوری طرح سمجھا نہیں گیا۔

اگر چہ ادیبوں اور ناقدین نے خواتین کی تحریروں پر نصف صدی قبل لکھنا شروع کردیا تھا لیکن جب سے نسائی تنقید نگاروں نے خواتین کی امیجینیشن اور ان کے پلاٹ کی ساخت کو مدنظر رکھ کر مطالعے کی شکل واضح کی ہے، ایک ایسا رخ سامنے آیا ہے جو بالکل مختلف ہے اور ایسا ہے جیسے نئے سرے سے کام کی ابتدا کی گئی ہو۔''

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ہمارا نسائی ادبی منظر نامہ اس صورت حال سے قطعی مختلف نہیں۔

ہمارے تنقیدی رویے صدیوں کی تاریخ اور تہذیب کے تابع ہیں، سماجی اقدار

جہاں دیگر معاشرتی رویوں پر اثر انداز رہی ہیں وہاں خواتین کے اظہار پر بھی ان کا اثر پڑا ہے۔ خواتین کے لیے ممنوعہ مضامین کی فہرست طویل تر ہے، ان کی ہر آزادی بہت سی پابندیوں کے تابع ہے۔ وہ کیا کرسکتی ہیں، کیا نہیں کرسکتیں؟ کیا کہہ سکتی ہیں کیا نہیں؟، ان کا تعین سماج کرتا ہے۔ وہ سماج جو پدر سری ہے، خصوصاً ہمارے خطۂ زمین میں، جہاں یہ سماج جاگیردارانہ بلکہ سرداری نظام کی ان ریت روایت کے اثر میں رائج ہے جو آج بھی فرسودہ رسومات کو اپنائے ہوئے ہے۔ یہاں خواتین کی فکر اور شعور کی باتیں کسی دوسری دنیا کی بات لگتی ہے۔ ناقص العقل عورت مفکر، فلسفی اور دانشور بھی ہو جائے اور علم و فضل کے اجارہ داروں سے یہ کہے کہ آپ نے جو فکر پیش کی ہے یا ہماری تحریر میں جو معنی نکالے ہیں وہ تو سرے سے درست ہی نہیں۔ اگرچہ ایسا کہنا ادب اور فلسفے میں کوئی نئی بات نہیں مگر اس کا حق صرف مرد فلسفیوں کو ہے کہ وہ بحث اٹھائیں اور نظریات وضع کریں۔ وہ تھیوری، جو ان کی فکر اور شعور سے مطابقت رکھتی ہو اور کلچر کے تابع ہو، جو مردانہ کلچر ہے اس کلچر میں عورت بحیثیت انسان غائب ہے۔ اس کے جذبات واحساسات بھی اگر ہیں تو ان کی کوئی اہمیت نہیں۔ اس کا رونا نمائشی اور ہنسنا بد معاشی ہے۔ وہ آنسوؤں سے مردوں کو رجھاتی اور ہنسی سے پھنساتی ہے۔ اس کا ہر انداز خواہ وہ خوشی کا ہو یا غم کا، جذبات کو برانگیختہ کرتا ہے۔ ناولوں کے ناول پڑھ جائیے، شعری خزانے میں جھانکئے، افسانوں کے کرداروں کو دیکھئے، ان کے مطابق عورت کا وجود جسم ہے اور اس کا چلنا پھرنا، بولنا، دیکھنا، اس جسم کی طرف متوجہ کرنا ہے۔ ان تحریروں کا تنقیدی مطالعہ جہاں نسائی شعور اور نسائی کلچر کی نشوونما کے لیے ضروری ہے وہاں اس بیمار ذہنیت کا علاج بھی ہے جس سے ہمارا معاشرہ خصوصاً دیہی معاشرہ دوچار ہے اور صدیوں سے ایک ایسے مقام پر ٹھہرا ہوا ہے جہاں عورت کے قتل، آبروریزی، تجارت اور تضحیک کو جائز سمجھا جاتا ہے، وہاں طاقت کے مظاہرے کے لیے اسے ظلم کا شکار بنایا جاتا ہے۔ ابھی حال ہی میں ہونے والے پے در پے واقعات، جس میں مختاراں بی بی کا المیہ سرفہرست ہے، انہی ظالمانہ سماجی رویوں کا آئینہ دار ہے۔ اسی معاشرے میں نسائی تنقید نگار اہم کردار ادا کرسکتی ہیں۔ وہ یہ کہہ سکتی ہیں کہ لکھنے والی خواتین کو طوائف سمجھنے والے دراصل ایسی ذہنی بیماری کا شکار ہیں جو ہمارے معاشرے میں اس

قدر سرایت کر گئی ہے کہ زنا بالجبر کو مردانگی سمجھا جاتا ہے۔ یہ انتقام کی پسندیدہ صورت ہے اور اپنی آبرو کے نام پر قتل جائز ہے۔ یہی عمل کم و بیش قلم کے ساتھ کیا جاتا ہے، وہی پسندیدہ نتائج جو فیوڈل معاشرے میں عورت کے وجود سے برآمد کیے جاتے ہیں، قلم کے ذریعے بھی حاصل کیے جاتے ہیں۔ تاہم ماضی میں ترقی پسند تحریک نے جس طرح اپنی ہم عصر ادیبہ عصمت چغتائی کا دفاع کیا اور ان کا ساتھ دیا ہے، اب لکھنے والی خواتین کھل کر اس رویے پر گفتگو کر رہی ہیں۔ وہ ناپسندیدہ گوشوں کی نشاندہی کے ساتھ ایسے سوالات اٹھا رہی ہیں جن کے جوابات نسائی تنقید کا رخ متعین کرنے میں معاون ہو سکتے ہیں۔

عورتوں کی تحریروں پر جس قسم کی باتیں آج تک کی جا رہی ہیں، اس کی کچھ مثالیں:

مثلاً ماہنامہ مرقع لکھنؤ ۱۹۲۶ء میں یہ مضمون لکھا گیا۔

''ہندوستان کی عریاں نویس خواتین''

شوقِ تحریر مضامین میں کھلی جاتی ہے

بیٹھ کے پردے میں بے پردہ ہوئی جاتی ہے

(یہ مضمون مولانا مسعود الرحمن خان صاحب پیلی بھیتی) نے تحریر فرمایا تھا

نسائی تنقید کیا ہے اور ہم اس سے کیا حاصل کرنا چاہتے ہیں؟ ایک معروف تنقید نگار Sandra Gilbert (سینڈرا گلبرٹ) لکھتی ہیں کہ جب انھوں نے اس پر غور کیا تو الجھتی چلی گئیں پھر انھوں نے اپنی ساتھی لکھنے والیوں سے اس پر گفتگو کی اور اس نتیجے پر پہنچیں کہ انھیں نہ صرف نسائی تنقید کی تھیوری وضع کرنی ہے بلکہ بہت سے ایسے نازک، اخلاقی اور سیاسی نکات بھی جمع کرنے ہیں جن سے نسائی تنقید کا مقصد واضح ہو جائے۔ سنڈرا گلبرٹ نے جو نکات جمع کیے ہیں، ان میں سے چند درج ذیل ہیں۔

اپنی تحریروں کے ذریعے مرد قارئین، ادیب حضرات اور ناقدین پر واضح کریں کہ:

۱۔ ہم یہ بتائیں کہ ہم ان کے لیے کیا کر سکتے ہیں؟

۲۔ یہ بتائیں کہ وہ ہمارے لیے کیا کر سکتے ہیں؟

۳۔ انھیں یہ بتائیں کہ ہمارا قلمی تعاون حاصل کیجیے۔

۴۔ انھیں یہ بتائیں کہ ہماری خدمت بہتر بنائیے۔

انھیں یہ بتائیں کہ ہمارے خیالات سنیں اور ہماری کتابیں پڑھیں۔

۵۔ انھیں یہ بتائیں کہ وہ سب ایسی باتیں کیوں سوچ رہے ہیں جو دراصل ہم نہیں کر رہے ہیں؟

۶۔ انھیں یہ بتائیں کہ جو وہ سمجھتے ہیں دراصل ہم وہ نہیں ہیں۔

۷۔ انھیں یہ بتائیں کہ دراصل ہم کیا ہیں اور کیا نہیں ہیں۔

۸۔ ان نکات کی بنیاد پر لکھے جانے والے ابتدائی مضامین نے نسائی تنقید کے لیے ایک لائحہ عمل مرتب کرنے میں جو مدد دی سو، دی ہو گی مگر ان مقاصد کو واضح کر دیا جو خواتین نسائی تنقید کے مطالعے سے حاصل کرنا چاہتی ہیں اور جس رویے کی وہ مرد نقادوں سے توقع رکھتی ہیں۔

نسائی ادب، اردو ادب کا قابل قدر حصہ رہا ہے۔ نسائی شعور کی روایت ہمارے ثقافتی رجحان کی ترجمانی کرتی ہے۔ یہ خواتین کے ادارک وشعور کی آئینہ دار ہے۔ نسائی اظہار کا رویہ تاریخ سے جڑا ہوا ہے۔ نسائی ادب وتنقید نہ تو مغرب کی نقالی ہے نہ اس کا کوئی تصادم ہماری اقدار سے ہے۔ یہ ہماری آبادی کے نصف حصے کی ذہنی وفکری سفر کا مطالعہ پیش کرتا ہے۔

اردو ادب میں متعدد خواتین نے تقریباً ایک صدی سے نسائی شعور کی تخلیقی وتنقیدی، دونوں سطح کی ترجمانی کی ہے اور اس حوالے سے اردو ادب کسی بھی ترقی یافتہ زبان کے ادب سے کم تر نہیں ہے بلکہ نسائی طرز احساس کی بھر پور نمائندگی ہمارے ادب میں نئی جہت کا اضافہ کر رہی ہے۔ جہاں تک تاریخ ادب اردو کا تعلق ہے، مورخین کے لیے خواتین کو نظر انداز کرنا اب ممکن نہیں رہا ہے۔

نسائی شعور ایک مابعد جدید رجحان

نسائی شعور پر لکھتے ہوئے مجھے پہلا اور اہم حوالہ اپنی ہی کتاب سے مل رہا ہے، لیکن خواتین کی تخلیقات پر لکھتے ہوئے ایسے مقامات بار بار آئیں گے جہاں مستند حوالے ہمیں اپنے اور ہم عصر لکھنے والیوں کے تجربوں ہی سے ملیں گے۔

''کہانیاں گم ہو جاتی ہیں'' کے دیباچے میں ضمیر علی نے اردو میں ان خواتین مصنفین کی نشاندہی کی ہے جن کی تحریروں میں نسائی شعور نمایاں ہے، وہ لکھتے ہیں۔

''اردو ادب میں جن خواتین نے نسائی شعور کی تحریک کو آگے بڑھایا ہے ان میں عصمت چغتائی، جیلانی بانو، فہمیدہ ریاض، خالدہ حسین، بانو قدسیہ، کشور ناہید، پروین شاکر، عذرا عباس اور فاطمہ حسن کے نام نمایاں ہیں۔''

اسی دیباچے میں ضمیر علی نے نسائی شعور کے ماخذ تک پہنچنے کے لیے ورجینیا وولف سے ژولیا کرسٹوا تک، بہت وسیع اور وقیع مطالعے کو ایک کوزے میں بند کر دیا ہے اور لکھنے والوں کو اسی موضوع پر لکھنے کے لیے ایک راہ بھی دکھادی ہے۔ وہ لکھتے ہیں... ''نسائی شعور کی بیداری یا تحریکِ نسائیت (Feminist Movement) کی ابتدا کا سراغ لگانا ذرا مشکل کام ہے لیکن اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس فضا میں کئی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ ایسی ہی ایک آواز ورجینیا وولف کی بھی ہے جس نے اپنی مشہور اور اہم تصنیف "A room of one's own" کے ذریعے عورتوں کو بیداری کا پیغام دیا اور ان کی تہذیبی شناخت کا اثبات کیا، اور ادبی دنیا میں سوچنے کا ایک نیا انداز روشناس کرایا، جسے نسائی نقطۂ نظر "Feminist Point of View" کا نام دیا ہے۔ یہ نقطۂ نظر عورت کی انفرادی شخصیت اور غیر ثانوی حیثیت کا جرأت مندانہ اظہار تھا جس نے معاشرے میں مرد کے غلبے کو تنقید کا نشانہ بنایا اور باعزت بقائے باہمی کی اقدار کو فروغ دیا۔ ورجینیا وولف کے بعد فرانس کی دانشور مصنفہ سیمون دی بوائیز کا نام تاریخی اہمیت کا حامل ہے جس نے نسائی شعور کی لے کو بلند تر کیا، اس کے نغمۂ آزادی کو نئے آہنگ سے آشنا کیا، دی بوائیز نے نسائی شعور کے اجزائے پریشاں کی شیرازہ بندی کی۔ سیمون دی بوائیز نے اپنی کتاب The Second Sex میں عورتوں کے احتجاج کو ایک فلسفیانہ سمت دی اور ایک نئی دنیا کی تعمیر کا خواب دیکھا جس میں مساوات اور عدم امتیاز کی اقدار کا غلبہ ہو۔ اس کے بعد کئی خواتین دانشور نسائی شعور کے افق پر نمودار ہوئیں۔ مابعد جدید Post Modern دور کے آغاز میں کئی خواتین کے نام سنائی دیے گئے۔ لیکن سب سے نمایاں اور ممتاز نام فرانس کی ژولیا کرسٹوا کا ہے جس نے Women Time کا تصور دیا اور نسائی شعور کو مابعد جدید عہد میں داخل کر دیا۔ اس نے

بین المتنیت (Intertextuality) کا تصور دیا کہ مرد اور عورت کی آویزش اور متصادم انا (Egoin conflict) کو متنی انا (Textual ego) میں تبدیل کر دیا۔ لیکن کرسٹوا نے عورت کی موجودہ صورت حال کو becoming سے تعبیر کیا ہے جس میں ایک احتجاج کے ساتھ امید کی چنگاریاں بھی دبی ہوئی ہیں۔''

ضمیر علی نے اس پیراگراف میں نسائی شعور کے ارتقائی مراحل اور مختلف جہتوں کی وضاحت کر دی ہے۔ اس سے ہمیں یہ اندازہ بھی ہو رہا ہے کہ نسائی شعور کا مطالعہ روایتی تنقیدی اصولوں کے تحت نہیں کیا جاسکتا۔ خاص طور سے ژولیا کرسٹوا تک آتے آتے نسائی تنقید جو مارکسٹ وجودیت کے قریب تھی۔ (سیمون دی بوائیز کی کتاب ''سیکنڈ سیکس'' اس کا ثبوت ہے) مابعد جدیدیت کے قریب پہنچ گئی۔ اس طرح ساری دنیا کے ادب کی تاریخ میں، جہاں ترقی پسندی، وجودیت اور مابعد جدیدیت کا مطالعاتی ارتقا جاری ہے۔ وہاں ایک اور سفر نسائی تنقید کا بھی انھیں مباحث کے حوالے سے چل رہا ہے۔ چناں چہ جب ہم امریکا، فرانس اور یورپ میں لکھی جانے والی تنقید کا جائزہ لیتے ہیں تو تینوں مقامات پر اگرچہ نسائی شعور کا مطالعہ تو مشترک ہے مگر اسلوب میں مختلف رویے ملتے ہیں۔ مثلاً امریکا میں، جہاں سماجی اور معاشی طور پر مرد اور عورت بہت زیادہ متصادم نہیں ہیں، نسائی تنقید وہاں کے اقلیتی گروہ کی خواتین کی تحریروں کا احاطہ کر رہی ہے۔ مثلاً سیاہ فام اور لاطینی امریکا کی خواتین کی تحریروں میں اٹھائے جانے والے سماجی مسائل نسائی مطالعے کا موضوع ہیں۔ لاطینی امریکا کی خواتین کی کہانیاں میں نے پڑھیں تو ہجرت کے مسائل اور سماجی رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ کا وہی دکھ سامنے آیا جو ہمارے یہاں بیشتر کہانی لکھنے والی خواتین کے یہاں نمایاں ہے۔

ایک طرف بیشتر انگریزی نقاد، نسائی تحریروں پر مارکسی نظریات کے اثرات کی نشان دہی کر رہے ہیں تو دوسری طرف فرانس میں نسائی ادب کا مطالعہ، زبان، تخیل، ساختیات اور مابعد جدیدیت کے انھیں مباحث کے زیر اثر ہو رہا ہے جو وہاں فلسفیوں اور ادیبوں کا موضوع ہے۔ فرانس کی نسائی تنقید نگار خواتین مثلاً ژولیا کرسٹوا (Julia Kristiva)، لیوس ایری گیرے (Luce Irigaray)، ہیلن سینوس (HelenCinous) اور مونیکا

ویٹنگ (Monique Withing) وغیرہ نے نسائی لفظیات، تخیل، متنیت کی بحث چھیڑ رکھی ہے۔ خواتین کی اپنی لفظیات اور اصلاحات، نسائی کلچر اور گائینو کریٹزم کی اصطلاحات نسائی تنقید کا حصہ بن گئی ہیں۔ پورے یورپ میں لسانیت اور ثقافتی تاریخ کے حوالے سے خواتین کی تصنیفات اور کلاسک کا ازسرِ نو مطالعہ کیا جارہا ہے جس کے نتیجے میں مرد نقادوں کو بھی اس بات کا اعتراف کرنا پڑا ہے کہ وہ تحریر اور مصنف، جو بہت اہم سمجھے جاتے تھے، اب کم اہم نظر آرہے ہیں۔ مرد مصنفین کے اس روایتی کردار کو بھی مسترد کیا جارہا ہے جو اپنی انتہا پسندی میں خواتین کو شیطان یا فرشتہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ مزاح پیدا کرنے کے لیے بھی خواتین کو موضوع بنانے پر شدید ردِ عمل پیدا ہوا ہے۔

نسائی ادب کی تحریک دراصل اس نسائی بیداری کی تحریک سے جڑی ہے، جو عورت کی بنی نوع انسان کی حیثیت سے بنیادی حقوق کی بات کرتی ہے۔ اور اس سماجی رویے کی مذمت کرتی ہے جس میں عورت کو شے سمجھا جاتا ہے اور اس کی تذلیل کی جاتی ہے۔ کتنی عجیب بات ہے کہ آج جب ہمارے یہاں نعرہ لگایا جارہا ہے کہ خواتین کے حقوق، انسانی حقوق ہیں، ایسے میں وہ دانشور خواتین، جو اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں اور وسیع مطالعے کی وجہ سے اپنی فکر میں ایسے مقام پر کھڑی ہیں جو اشرف المخلوقات کا منصب ہے، انھیں ناقص العقل اور مرد کو راحت پہنچانے کی شے سمجھے جانے پر اصرار کیا جارہا ہے۔ ظاہر ہے، اس کا ردِ عمل کیا ہوگا؟ کیا ان کی تحریروں میں تلخی گھلی ہوئی نہیں ملے گی؟ کیا خواتین اس انتہا پسند مردانہ رویے کا ایسا مذاق اڑانے کی صلاحیت نہیں رکھتیں کہ انھیں ناقص العقل کہنے والا خود اپنی عقل پر شرمندہ ہو؟ ایسا ہوا ہے، جب ہی فہمیدہ ریاض اور قرۃ العین حیدر کو سب سے زیادہ مخالفتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ چوں کہ انھوں نے مرد کی عقلی برتری کو تسلیم کرنے سے نہ صرف انکار کیا بلکہ اپنے علم و دانش کی وجہ سے ان کے لیے چیلنج بن گئی ہیں اور کئی مقامات پر ایسے سوالات اٹھائے ہیں جو ان کے لیے قابل قبول نہیں ہیں۔ نسائی شعور کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ ایک منطقی رویہ ہے مگر نسائی شعور کا لفظ ابھی اردو تنقید میں داخل کب ہوا ہے۔ مارکسسٹ فرائیڈین ترقی پسند، رجعت پسند عینکوں کے ساتھ، ناقدین یہ تو لکھ سکتے ہیں کہ ان کی بیویوں کو ان کے چشمے کے نمبر یاد ہیں۔ (اس سے اندازہ کرلیں کہ جسے وہ

صنف نازک کہتے ہیں، اس نے ان کا کتنا بوجھ اٹھایا ہوا ہے۔) مگر یہ نہیں جانتے کہ ان خواتین کی آنکھوں پر جو عینک لگی ہے اس کی وجہ سے بے حد باریک بین مطالعہ بھی ہوسکتا ہے۔ اس عینک کی وجہ ضخیم تاریخ کی کتابوں، خصوصاً تاریخ ادب میں کسی لکھنے والی کے نام کی تلاش بھی ہوسکتی ہے۔ زخ ش جیسی باشعور اور قادرالکلام شاعرہ (دسمبر۱۹۲۲ء سے ۱۹۹۴ء) کا کوئی ذکر اردو کی تاریخ میں نہیں ہے۔ غزل اور نظم کی تعریف لکھتے ہوئے جب اہم شعرا کا ذکر آتا ہے تو خصوصاً نظم کے حوالے سے فہمیدہ ریاض اور کشور ناہید جیسی شاعرات مردانہ فہرست میں کیوں نہیں داخل ہوسکتیں۔ دراصل ان شاعرات کو نسائی شعور کے اس حوالے کے بغیر سمجھنا مشکل ہے جو ترقی پسندی سے مابعد جدیدیت تک تنقیدی ادب کا ایک اہم جُز رہا ہے۔ مطالعہ کا یہ رخ اردو تنقید میں وہ دریچے کھول سکتا ہے جس پر لاعلمی کے پردے پڑے ہیں۔

نسائی ادب اور مابعد جدیدیت

ایک گفتگو

شرکا: آصف فرخی، فہمیدہ ریاض، فاطمہ حسن اور ضمیر علی بدایونی

آصف فرخی: ضمیر علی صاحب! فلسفے کی جدید تحریکوں میں آپ کی گہری دلچسپی رہی ہے۔اور آپ نے مختلف مضامین میں خاص طور پر اس نوع کے جائزے لیے ہیں کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے ادبی رجحانات پر کون سے فکری رجحانات اثرانداز ہوتے رہے ہیں۔ اس گفتگو کا آغاز کرنے کے لیے سوال یہ ہے کہ اس پس منظر میں آپ نسائی ادب کو کس طرح دیکھتے ہیں؟اس تناظر میں نسائی تحریک کے حوالے سے گفتگو کا آغاز کرتے ہیں کہ یہ ایک فکری رجحان تو ہے مگر اس کی ادبی اہمیت کیا ہے؟ ہم معلوم کرنا چاہیں گے کہ فیمنسٹ ادب سے جدید فلسفیانہ اور ادبی تحریکوں کا کیا ناتا ہے؟

ضمیر علی: فلسفے کی جدید تحریکوں کے تعلق سے فیمنزم کو اس طرح سمجھا گیا ہے کہ یہ کوئی جارحانہ یا معذرت خواہانہ تحریک نہیں ہے، جس طرح ادب میں سمبلزم آیا یا وجودی فلسفے کے زیراثر ادب تخلیق ہوا، اسی طرح فیمنسٹ ادب بھی تخلیق ہوا ہے۔

فہمیدہ ریاض: فاطمہ حسن نے اپنے مضمون میں ذکر کیا ہے کہ فیمنسٹ تحریک کا دراصل پوسٹ ماڈرن تحریک سے گہرا تعلق ہے۔آپ اس پر کچھ روشنی ڈالیے۔

ضمیر علی: میں سمجھتا ہوں کہ یہ درست ہے۔ اس سلسلے میں ژولیا کرسٹوا کا نام بہت اہم اور سرفہرست ہے۔ آپ نے لاکاں کا نام تو ضرور سنا ہوگا۔ ان کا فلسفہ پوسٹ ماڈرنزم میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ ژولیا کرسٹوا نے لاکاں کے

فلسفے کو اس کے منطقی نتیجوں تک پہنچایا۔ میں تو یہ کہوں گا کہ فیمنزم دراصل پوسٹ ماڈرن روایت ہی کا ایک حصہ ہے، یہ اس سے علیحدہ وجود نہیں رکھتا۔ ڈولیا کرسٹوا نے لاکاں کے فلسفے کو آگے بڑھاتے ہوئے فیمنزم کے کئی مدارج کی تفہیم کی ہے۔

آصف فرخی: کیا آپ کا یہ موقف ہے کہ فیمنزم اسی فلسفے کا ایک پہلو ہے اور اسی کے سیاق و سباق میں اس کے ادبی مفہوم کو سمجھا جا سکتا ہے؟

ضمیر علی: پوسٹ ماڈرنزم کوئی واحد فلسفہ نہیں ہے بلکہ وہ نظام ہائے فکر کا ایک آرکسٹرا ہے۔

فہمیدہ ریاض: گویا دوسری جنگ عظیم کے بعد جن تحریکوں کا ارتقا ہوا، مجموعی طور پر انھیں پوسٹ ماڈرن کہا جا سکتا ہے۔

ضمیر علی: جی ہاں۔ عموماً باتیل (Bataille) سے ژاک دریدا تک کے نظریات و افکار کو پوسٹ ماڈرن کا نام دیا جاتا ہے۔ اس کی تعریف اس طرح کی جا سکتی ہے کہ اس سے قبل تمام نظریات و خیالات کو مرکز ''انسان'' تھا۔ جب ماڈرن ایج، یعنی دورِ جدید کا اختتام ہوا تو یہ مرکزیت ختم ہو گئی۔ یعنی تاریخ کا مرکز صرف انسان کی ذات نہیں رہی۔ انسان کے علاوہ بھی اور جتنے موضوعات ہیں، اب فکر کا مرکز وہ بن گئے۔ کائنات، فطرت، فضا، دیومالائی ہستیاں، الغرض دیگر تمام موضوعات پر غور و فکر کیا جانے لگا۔

فہمیدہ ریاض: اور فیمنزم سے تعلق کس طرح پیدا ہوا؟

ضمیر علی: جب انسان کی مرکزیت ختم ہوئی تو خواتین کے لیے تو بہت آسانی پیدا ہو گئی۔ وہ تاریخ کی جن قوتوں کے خلاف نبرد آزما تھیں، ان کی پسپائی نے میدانِ فکر و فلسفے میں خواتین کے لیے گنجائش پیدا کر دی۔ خواتین نے اس خیال کا اظہار کیا کہ اب تک جس ''انسان'' کو مرکزِ توجہ رکھا گیا ہے وہ دراصل مرد ہی تھا۔

فہمیدہ ریاض: اس طرح جس ''انسان'' کا خاتمہ ہوا وہ دراصل بحیثیت مرکزِ فکر ''مرد'' کا

خاتمہ تھا، دوسرے الفاظ میں اسے ''مردمرکزیت'' کا خاتمہ تسلیم کیا گیا۔

ضمیر علی: بالکل درست!، اس طرح ''مردمرکزیت'' ختم ہونے سے فیمنزم ابھر کر سامنے آگئی۔ پوسٹ ماڈرنزم کے آغاز ہی سے فیمنزم نے ایک نظام فکر کے طور پر واضح خدوخال حاصل کیے۔ اس میں فرانسیسی خاتون دانشور اور ادیبہ ژولیا کرسٹوا کا بڑا ہاتھ ہے۔اس نے پوسٹ ماڈرنزم اور فیمنزم کو ایک کردیا۔

فہمیدہ ریاض: اب کچھ بات سمجھ میں آرہی ہے، بلکہ کہنا چاہیے کہ اب کچھ بات بنی۔

فاطمہ حسن: بات دراصل یہ ہے کہ چند بنیادی تصورات اور فلسفے کی بعض مخصوص اصطلاحات کے معنی اور مقاصد سمجھے بغیر فیمنزم اور پوسٹ ماڈرنزم کا تعلق واضح نہیں ہوتا۔

فہمیدہ ریاض: شکریہ کہ آپ نے یہ بات واضح کی۔ اسی طرح ''ڈی کنسٹرکشن'' کی اصطلاح کافی معروف ہے۔میرا خیال ہے کہ ہمارے ادیب و دانش ور اس کے معنی اپنے طور پر سمجھتے ہیں۔ میں اس کو اس طرح سمجھتی ہوں کہ کوئی بھی تصور مختلف جُزیات سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔ ان اجزا کو اگر علیحدہ علیحدہ کر دیا جائے، اور ان کی ازسرنو دوسری طرح صف بندی کی جائے تو اس تصور کی شکل بالکل بدل سکتی ہے۔ اس میں تبدیلی تو بہرحال ضرور آئے گی۔ میری نظر میں فیمنزم سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ عورت اور معاشرے میں عورت کے کردار کے بارے میں سارے تصورات جن اجزاء سے مل کر بنے تھے، اگر ان کو علیحدہ علیحدہ کر کے، بعض کو مسترد کر کے، ان اجزاء کی ازسرنو ہم رشتگی قائم کی جائے تو یہ تصورات بالکل مختلف شکل میں سامنے آئیں گے۔ یہ نئے اور حقیقت سے نزدیک تر ہوں گے۔

ضمیر علی: عورت کے سامنے دو مسائل تھے۔ ایک تو پرانے تصورات سے جنگ کرنا تھی جو عورت کا ایک خاص مظہر پیش کرتے رہے ہیں اور ساتھ ہی نیا تصور بھی پیش کرنا تھا یعنی یہ بھی بتانا تھا کہ عورت وہ ''حوا'' نہیں ہے، جس کو جنت

سے نکال دیا گیا تھا۔

فاطمہ حسن: بلکہ جس کے باعث آدم کو بھی جنت سے نکلنا پڑا۔ یعنی وہ بذات خود ''شر'' بھی قرار پائی اور دوسروں کے لیے ''باعثِ شر'' بھی ثابت ہوئی۔

ضمیر علی: جی ہاں، اس کی نفی کرنی تھی، اور یہ بھی بتانا تھا کہ وہ کیا ہے؟ کہ وہ زندگی کے سفر میں مرد کی شریک سفر ہے۔

فہمیدہ ریاض: اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو مغرب میں اس نظریے کی باقاعدہ تشکیل سے بہت پہلے ڈی کنسٹرکشن کا عمل مشرق کی عورت نے شروع کیا۔ مثلاً عصمت چغتائی نے ...میری نظر میں، جب عصمت اپنے ایک بہت مشہور و معروف مضمون میں مردوں کے بعض چیدہ تصورات کی بیخ کنی کرتی ہیں تو یہ ڈی کنسٹرکشن کی عمدہ مثال بن جاتا ہے۔ جب وہ لکھتی ہیں کہ مرد صدیوں سے کہتے چلے آئے ہیں کہ جب ماں پہلی بار بچے کو دودھ پلاتی ہے تو ایک الوہی مسرت سے اس کا چہرہ سرخ ہو جاتا ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ پہلی مرتبہ دودھ پلاتے وقت اتنی شدید تکلیف ہوتی ہے کہ عورت کا چہرہ درد کی شدت سے سرخ پڑتا ہے، اس طرح وہ ایک پرانے تصور کی جڑ میں، جو لاعلمی اور خوش فہمی کا ''جُز'' شامل ہے، اسے مسترد کر رہی ہیں۔ یہ سب کچھ عصمت نے فلسفیانہ طور پر پیش نہیں کیا ہے۔ ان کا انداز اور اظہار مزاح کی چاشنی لیے ہوئے ہے لیکن وہ ایک بہت گرانڈیل قدیم تصور کی بنیادیں ہلا رہی تھیں۔

ضمیر علی: جب عورت اپنے ایک حیاتیاتی تفاعل (Biological Activity) کا اظہار کرتی ہے تو وہ یقیناً زیادہ مستند، مصدقہ اور قابل اعتماد ہوگا۔ مرد اس کو نہیں سمجھ سکتا یا اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ اس کی تہہ تک پہنچنے کے لیے اسے ایک نئے تجربے سے گزرنا پڑے گا۔ اس طرح بات جب ادب تک پہنچتی ہے تو یہ کہا گیا کہ خواتین ادب میں جس شعور اور احساس کا اظہار کرتی ہیں ان کا ادراک اور پرکھ مرد ناقدین کر ہی نہیں سکتے۔ اس طرح گائنوکرٹسزم یا

''نسائی تنقید'' کا جواز پیدا ہوا اور اسے تسلیم کیا گیا۔ جب عورت ایک بچے کو جنم دیتی ہے تو یہ عورت کا خالصتاً اپنا تجربہ ہے۔ وہ اس کا اظہار کرتی ہے تو مرد پر اس کا اسی طرح ابلاغ نہیں ہو سکتا جیسا ایک عورت کا ہوتا ہے۔

فاطمہ حسن: لیکن بات صرف حیاتیاتی فریضوں کی نہیں، بلکہ اس سے بڑھ کر ہے۔ ادب، یا دیگر فنون لطیفہ اگر تفہیم کائنات کا ذریعہ ہیں تو عورت کسی بھی موضوع پر اظہار کرے، اس کا ایک ایسا نقطۂ نظر سامنے آسکتا ہے جو مرد سے مختلف ہو۔

ضمیر علی: یقیناً آسکتا ہے۔ یہ ایک نیا نقطۂ نظر ہوگا، اس کی گنجائش تو تا قیامت رہے گی۔

تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن
راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں

مجھے اس سے مکمل اتفاق ہے کہ ایسا ہو سکتا ہے بلکہ غالباً ایسا ہے بھی۔

فہمیدہ ریاض: اس موضوع پر یا اس نقطۂ نظر سے بہت ہی کم لکھا گیا ہے، اس طرح ادب کی تفہیم کی ایک پوری دنیا ابھی تخلیق کی منتظر ہے۔ مثلاً اس پر میں نے کچھ لکھا تو نہیں، لیکن مجھے اکثر خیال آتا رہا ہے کہ نسائی احساس اور ادراک کے حوالے سے محترمہ قرۃ العین حیدر کے دو بہت اہم ناولوں ''آگ کا دریا'' اور ''آخر شب کے ہم سفر'' کا ادراک کیا جا سکتا ہے۔

آصف فرخی: قرۃ العین حیدر کی تحریروں کی بعض جہات ایسی ہیں جو تنقید نگاروں کی گرفت میں نہیں آئی ہیں۔ ان کا تاریخی شعور ان کے ہاں صرف موضوع ہی نہیں بلکہ تکنیک پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔

فہمیدہ ریاض: مثلاً اگر ہم ان کے موضوعات پر ہی غور کریں تو کئی پہلو سامنے آتے ہیں۔ میرے اپنے نقطۂ نظر سے ہر دو ناولوں میں وہ متوازی موضوعات ہیں۔ ایک تو وہ جدوجہد، جو اس خطے کے باسیوں نے عوام کی بہتری کے لیے کی، اس میں آزادی کی تحریک، سماجی انصاف کی تحریک وغیرہ شامل ہے۔

فاطمہ حسن: قرۃ العین حیدر کی تحریروں نے ان ناولوں میں دوسرے بھی کئی پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔ جس سے نسائی شعور کا پتا چلتا ہے۔

فہمیدہ ریاض: بے شک، مگر میں یہ کہنا چاہ رہی ہوں کہ ہر موضوع کے ساتھ ایک متوازی موضوع خود ہندوستان، یعنی برصغیر کی سرزمین سے ان کا عشق ہے۔ وہ یوپی ہو یا بنگال یا کوئی دوسرا علاقہ۔ اس کے موسموں، پھلوں، رنگوں، تہواروں سے ان کا عشق ان ناولوں میں رواں نظر آتا ہے اور ہر موضوع کے ساتھ اتنا ہی اہم یہ موضوع بھی ہے اس پورے رویّے میں۔ میں نے سوچا ہے کہ کوئی پہلو، ان کے عورت ہونے کا بھی ہے۔ مثلاً اردو ادب میں فطرت یا قدرتی لوکیل (مقامی) کا حُسن و جمال سب سے زیادہ کرشن چندر کی تحریر میں نظر آسکتا ہے۔ اس کے باوجود قرۃ العین جس طرح اسے برتتی ہیں یا جس طرح یہ ان کی تحریر کی زبان میں سرائیت کیا ہوا نظر آتا ہے، اس میں ایک گہرا کیفی اور ماہیتی فرق ہے۔ شاید اس کا تعلق ان کے عورت ہونے سے ہو۔ فطرت اور تمدن سے عورت کا جو داخلی رشتہ ہے، وہ عیاں ہوتا ہو۔ اس پر مزید غور و فکر کی ضرورت ہے۔

فاطمہ حسن: عورت کے لیے بے شمار موضوعات بھی دوسری طرح کے ہوتے ہیں۔ جنگ ہی کو لیجئے، مردوں کے لیے جنگ میں جانا، مارنا، مر جانا، بہت آسان ہے جب کہ عورت کے مسائل ہی وہاں سے شروع ہوتے ہیں۔ ایک واضح فرق ایک ہی موضوع پر لکھی ہوئی دو کتابوں میں نظر آسکتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ عبداللہ حسین کی ''اداس نسلیں'' کم و بیش اس موضوع پر تحریر کی گئی ہے جو ''آگ کا دریا'' کا موضوع ہے۔ لیکن ان دونوں میں نمایاں فرق ہے۔ قرۃ العین نے اس کے ٹریٹ منٹ اور اظہار کو جس مقام پر پہنچا دیا ہے، اس کی کوئی مثال موجود نہیں ہے۔

فہمیدہ ریاض: ''اداس نسلیں'' میں عبداللہ حسین نے دانستہ درشتگی داخل کرنے کی کوشش کی ہے۔ میرے خیال میں انھوں نے درشتگی کو مردانیت کا جُز سمجھ کر ہی ایسا کیا

ہے، گویا زبانِ حال سے کہتے ہوں کہ ایک سنجیدہ، بھاری بھرکم "وزن دار" مرد چیزوں کو اسی طرح دیکھتا ہے۔ غالباً شعوری طور پر اسے مردانہ نہیں بنا رہے تھے لیکن غیر شعوری طور پر جو کچھ کیا اس میں مردانہ پن کی روایتی تعریف شامل تھی۔ یہ محض ایک خیال ہے اور غلط بھی ہو سکتا ہے۔ مگر یہ امکان موجود ہے۔

فاطمہ حسن: کیا آپ یہ کہنا چاہتی ہیں کہ قرۃ العین حیدر نے اپنے عہد کے مزاج سے مطابقت برقرار رکھی ہے؟ یوں بھی ایک سچا تخلیق کار اپنے عہد کے رجحانات اور میلانات کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

ضمیر علی: "آگ کا دریا" میں قرۃ العین حیدر نے "شعور کی رو" کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ یہ ولیم فاکز، جیمس جوائس کی تکنیک ہے اور قرۃ العین حیدر کا تصور وقت، کافکا اور ہیمنگ وے کے تصور وقت سے قریب ہے۔

آصف فرخی: میں اس سے اختلاف کرنا چاہوں گا۔ "آگ کا دریا" کے لیے ناقدین نے "شعور کی رو" کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ ایک تو ناول میں وہ تکنیک ہی استعمال نہیں کی گئی ہے۔ شعور کی رو سے ہمارے یہاں جو مراد لی جاتی ہے، وہ ایسے شتر بے مہار کی ہے جو کسی بھی طرف نکل جائے۔ ایک آدھ نقاد نے یہ کہہ دیا کہ شعور کی رو کو درست طور پر استعمال نہیں کیا گیا کیوں کہ مغرب کے مدرس نقادوں کے ہاں جو ایک محدود سا بندھا ٹکا تصور ہے، اس پر یہ ناول پورا نہیں اترتا۔ اس ناول میں شعور محض ایک رو نہیں ہے، سیل بلا تو ہے مگر یہ شعور تاریخ کا جُز بھی ہے اور تاریخ کا ادراک بھی بلکہ تاریخ کا احساس بھی۔ یہ شعور کرداروں کے قول و فعل کا حصہ ہے، ان کا ماجرا ہے۔ اس ناول میں وقت کا جو ادراک اور احساس ہے، اسے ڈیمنز ٹائم کے تناظر میں یقیناً دیکھا جا سکتا ہے۔ "آگ کا دریا" میں وقت کا احساس، کرداروں کا رویہ متعین کرتا ہے۔ ان کے وقت کے شعور میں گہری داخلیت ہے۔

ضمیر علی: میں نے شعور کی رو کا لفظ ولیم جیمس کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ یہ تصور

وجودیت کے فلسفے میں بھی موجود تھا۔ ژاں پال سارتر نے کہا تھا کہ داخلی ادراک ہی سچائی ہے۔ مزید ارتقا پذیر ہو کر یہ ژولیا کرسٹوا تک پہنچا۔

فہمیدہ ریاض: یہ بالکل درست ہے، آج کی گفتگو میں ہماری اوّلین کوشش بھی یہی ہے۔ مثلاً مغرب کی معروف فیمنسٹ دانشوروں اور ادیباؤں کے ناموں میں، یا یوں کہیے کہ اردو کے حلقوں تک جو نام پہنچے، جن میں میں بھی شامل ہوں۔ ان میں ژولیا کرسٹوا کا نام شامل نہیں تھا۔ آپ ان کی تصنیفات کے بارے میں کچھ بتائیے۔

ضمیر علی: ان میں ''ویمنز ٹائم'' بہت مشہور ہے۔ یعنی ''وقت'' کیا ہے؟ اس کی متعدد تعریفیں کی گئی ہیں۔ اسی میں ایک تعریف ''نسائی وقت'' بھی ہے۔ وقت کی تعریف کسی ایک طرح نہیں کی جا سکتی۔ وقت کو سب اپنی اپنی طرح محسوس کرتے ہیں اور اس کی تعریف و تفہیم متعدد طریقوں سے کی جا سکتی ہے۔ ژولیا کرسٹوا نے وقت کی نسائی جہت واضح کی لیکن چوں کہ اس کے افکار کی بنیاد ہی لاکاں کے فلسفے پر تھی۔ اسی لیے لاکاں کے افکار سے گزرے بغیر کرسٹوا کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

فہمیدہ ریاض: یہی وجہ ہو سکتی ہے کہ اردو ادب اور قاری تک ان کی رسائی نہ ہو سکی۔ یہ فلسفے کی وہ تحریک ہے جو صرف مخصوص دلچسپی یا علم کے حامل افراد کی سمجھ میں آ سکتی ہے۔ مگر میرے خیال میں اگر فیمنزم سے اس کا گہرا تعلق بنتا ہے، جیسا کہ آپ فرما رہے ہیں، تو اس پر مزید روشنی ڈالنی چاہیے۔ مثلاً میں جاننا چاہوں گی کہ ''نسائی وقت'' سے کیا مراد ہے؟

ضمیر علی: وقت، وہ جہت ہے جو کہ معروضی نہیں بلکہ داخلی ہے۔ اس کا تعلق ذہنِ انسان سے ہے۔ اسے ذہن جانتا ہے اور یہ ذہن ہی میں ہوتی ہے۔ یہ عمومی تجربے کی جگہ ذہنی احوال و خصائص سے تعلق رکھتی ہے۔ یعنی یہ موضوعی (Subjective) ہوتی ہے۔ اس طرح کرسٹوا نے عورت کے ادراکِ وقت کو اس تعلق سے پیش کیا ہے۔ یہ وقت کا داخلی اور انفرادی

ادراک ہے۔

فہمیدہ ریاض: اس کے علاوہ، برصغیر کی روایت میں میرا بائی کی ایک اچھوتی مثال ہے۔ وہ راج محل ٹھکرا کر مندر میں نہیں گئی تھیں بلکہ جنگلوں میں نکل گئی تھیں اور شعر کہتی رہیں۔

ضمیر علی: مگر وہ مذہبی شاعری ہے۔ یہ شاعری اظہار عقیدت میں کی گئی یعنی بھجن لکھے گئے۔

فہمیدہ ریاض: اس کا کوئی معروضی مطالعہ تو ہوا نہیں ہے۔ بس ایک روایت چلی آرہی ہے۔ اس پر سب آنکھ بند کر کے بلا چوں و چرا یقین کرتے رہتے ہیں۔

ضمیر علی: دیکھیے عورت کی شاعری صرف معاشرتی سیاق و سباق ہی میں معنی پاتی ہے۔

فاطمہ حسن: صرف عورت ہی کیوں؟ یہ بھی تو ایک تیار شدہ مفروضہ ہے۔ معاشرتی سیاق و سباق تو مرد کے لیے بھی ضروری ہے۔

ضمیر علی: آپ درست کہہ رہی ہیں، مرد کے لیے بھی ضروری ہے۔ معاشرتی پس منظر کے بغیر انسان ایک جانور ہے۔ یہ ارسطو نے کہا ہے کہ یا تو خدا تنہا ہے یا جانور تنہا ہے۔ انسان کبھی تنہا ہو ہی نہیں سکتا۔

فاطمہ حسن: ضمیر صاحب! ویسے اردو ادب میں مرد ادیبوں کی لکھی ہوئی بعض تحریروں کا نسائی نقطۂ نظر سے تجزیہ کیا جائے تو ان کی بالکل دوسری شکل نظر آسکتی ہے۔

فہمیدہ ریاض: مثلاً علی عباس حسینی کا بہت مشہور افسانہ "میلہ گھومنی" ہے۔ اسے ایک ادبی معرکہ قرار دیا گیا ہے۔ ویسے غور کیا جائے تو کہانی ایک ایسی عورت کو پیش کرتی ہے جسے جنسی طور پر فعال کہا جاسکتا ہے لیکن جن صاحب سے ان کا تعلق ہے، ان کا حال ناگفتہ بہ ہو جاتا ہے۔ وہ بالکل لب گور پہنچ جاتے ہیں۔ اس پوری کہانی اور اس میں جاری و ساری روّیے میں عورت کی جنسیت سے بے حد خوف کارفرما نظر آتا ہے۔ کہانی کے بنیادی خیال کی جڑ میں یہی خوف ہے۔ ہمارے کئی مشہور، معروف مرد ادیبوں کی تحریروں کو ڈی کنسٹرکٹ کیا جائے تو عجیب و غریب مفروضے بلکہ توہمات برآمد ہوسکتے ہیں۔

ضمیر علی: اس کا ڈی کنسٹرکشن سے کیا تعلق ہے؟ ڈی کنسٹرکشن ایک بالکل دوسری چیز ہے۔ اس کا آغاز تو ملارے کی تحریروں سے ہوتا ہے۔ ان کا مطالعہ کیے بغیر یہ سمجھ میں کیوں کر آئے گا۔

فاطمہ حسن: ضمیر صاحب کا اشارہ اور یکل کی اینٹی تھیس کی تھیوری کی طرف ہے۔ جس طرح تھیس سے اینٹی تھیس پیدا ہوتا ہے، اسی طرح فہمیدہ ریاض کا کہنا ہے کہ اگر مردوں کی تحریروں کا تجزیہ کیا جائے تو عورت کے بارے میں اور عورت اور مرد کے باہمی رشتے کے بارے میں توہمات برآمد ہوں گے۔

فہمیدہ ریاض: معافی چاہتی ہوں کہ میں نے اس اصطلاح کو بداحتیاطی سے استعمال کیا۔ میں نے عرض کیا تھا کہ یہ پورا نظام فکر میرے لیے اجنبی ہے۔ فی الحال ہم پوسٹ ماڈرنزم سے فیمنزم کا تعلق معلوم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ میرا مطلب وہی تھا جو فاطمہ حسن نے کہا۔

ضمیر علی: لیکن ایسا تو کیا گیا ہے۔ مثلاً منٹو کی تحریروں کا تجزیہ کیا گیا ہے۔

فہمیدہ ریاض: منٹو کی تحریروں کا؟ وہ تو اردو کے ان چند ادیبوں میں ہیں جو درحقیقت عورت کی ایک انسان کی حیثیت سے عزت کرتے تھے۔ بلکہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ سب سے زیادہ شعوری طور پر عورت کی عزت کرتے تھے۔ ان کی کہانیوں میں عورت ایک مکمل انسان ہے۔ اسے توہین محسوس ہوسکتی ہے۔ اسے اپنی آمدنی کا بھی ادراک ہے، اسے یہ بھی علم ہے کہ انسانی اقدار اور مذہبی جنونیت میں کیا فرق ہے۔

آصف فرخی: فیمنسٹ نقطۂ نظر اس وقت واضح ہوسکتا ہے جب فیمنزم کی صحیح تعریف ہوسکے۔ اس کے بارے میں بھی کافی مغالطے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے اس پر ایک جامع مضمون لکھا ہے، جس کا مطالعہ ضرور کرنا چاہیے۔ وہ اس کے لیے تانیثیت کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ دیکھیے، یہ بات تو واضح ہے کہ عمرانی اور سیاسی طور پر فیمنزم ایک بالکل واضح رویے کا حامل ہے بلکہ حیاتیاتی اور نفسیاتی طور پر بھی۔ لیکن میں یہ معلوم کرنا چاہتا

ہوں کہ کیا یہ ادبی Concept بنتا بھی ہے؟ اور اگر بنتا ہے تو اس سے ہمیں ادب کے بارے میں کون سی بصیرت حاصل ہوتی ہے؟ یعنی وہ انکشاف، جس سے ہم محروم رہتے اگر یہ تصور ہمارے سامنے نہ ہوتا۔

فہمیدہ ریاض: سوال یہ پیدا ہوتا ہے، ہمارے سامنے جو مسئلہ ہے وہ یہ کہ ہمیں فیمنسٹ نظریات اور افکار کا مطالعہ اور مشاہدہ مشرق کی فکری روایت سے کرنا چاہیے؟ میرے خیال میں اگر اس نقطۂ نظر سے ہم اپنے اردو، فارسی اور عربی کے ادبی ورثے پر نظر ڈالیں تو اس کا رشتہ ہمارے آج سے پیوست ہو سکے گا۔

فاطمہ حسن: میرے خیال میں ہمیں اس تعصب کو خیر باد کہنا چاہیے۔ فیمنزم کی تحریک خواہ مغرب میں ہو یا مشرق میں، اس کی تقسیم نہیں کرنا چاہیے۔

ضمیر علی: فہمیدہ ریاض درست کہہ رہی ہیں۔ کوئی ادب روایت کے بغیر نہیں ہوتا۔ ہمیں مشرقی روایت کو لے کر ہی چلنا چاہیے۔

فہمیدہ ریاض: مگر فاطمہ بھی درست کہہ رہی ہیں۔ ہم اور ہمارا ادب کسی خلا میں وجود نہیں رکھتے۔ مغرب میں جو کچھ لکھا گیا، بلاشبہ وہ ہماری ادبی روایت میں شامل ہو چکا ہے۔

ضمیر علی: لیکن جہاں تک افکار کا تعلق ہے تو مشرق اس میں گرانقدر سرمایہ رکھتا ہے۔

فہمیدہ ریاض: جی ہاں، لیکن کیا تلاش کیا جائے اور کہاں؟ یہ تمام مسائل ہماری لکھنے اور تحقیق کرنے والی خواتین کو درپیش ہوں گے۔ مشرق کے افکار کی عظمت اپنی جگہ، بہرحال عطار کے تیس پرندوں میں ایک بھی مادہ پرندہ نہیں تھا۔

(سب ہنستے ہیں)

فہمیدہ ریاض: مثنوی مولانائے روم بھی اُٹھا کر دیکھیں تو عورت کی اتنی بری تصویر نظر آتی ہے۔ رومی نے عورت کو کئی بار صرف شہوت کی ماری ہوئی مخلوق کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔

ضمیر علی: مگر تاریخ کے اس دور میں مغربی ادب میں بھی عورت کا صرف یہی تصور

پیش کیا گیا تھا۔ بیسویں صدی کے دوسرے نصف حصے میں خود ہمارے یہاں خواتین کے ادبی کارنامے فقید المثال ہیں۔ مثلاً ''آگ کا دریا'' ہی کو لیا جاسکتا ہے۔ اپنی تمام جہات کے ساتھ، ایک نہایت عظیم ناول ہے۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ پریم چند کے ناول ''گئودان'' کے بعد ''آگ کا دریا'' جیسا عظیم ناول اردو ادب میں لکھا ہی نہیں گیا۔ اس سے ایک خاتون کی بے مثال تخلیقی قوت کا ثبوت ملتا ہے۔

ضمیر علی بدایونی

ژولیا کرسٹیوا

نسائی شعور کے عروج کی علامت

اس امر کا تعین کرنا کہ نسائی شعور کا آغاز کب ہوا؟ بے حد مشکل کام ہے۔ صدیوں کے تجربات نے خواتین میں بیداری کی ایک لہر دوڑا دی اور انھوں نے محسوس کیا کہ وہ ایک بند گلی میں چل رہی ہیں، یہ مردوں کی دنیا ہے اور مردوں کی قائم کردہ اقدار ان کے لیے ایک حصار سے کم نہیں جس سے وہ بہر حال باہر نکلنا چاہتی ہیں۔ یہ صورت حال خواتین کے لیے انتہائی ناخوشگوار تھی۔ انھوں نے صنفی مساوات کے حقوق سے خود کو محروم پایا۔ اب ان حقوق کی بازیافت کی لگن دنیا بھر میں ایک تحریک کی شکل اختیار کر گئی ہے اور عورت نے محسوس کیا کہ وہ اپنے وجود کی انفرادیت کا نقش قائم کر کے اور تاریخ سے اپنا حق مانگ کر رہے گی۔

مختلف تہذیبوں میں یہ تحریک مختلف انداز سے شروع ہوئی اور عورت رفتہ رفتہ معاشرے میں اپنے وجود کو ایک نئی معنویت سے آشنا کرتی گئی۔ اب اس کا وجود ایک ماتحت وجود نہیں ہے بلکہ وہ اپنی سوچ اور محسوسات کا دائرہ الگ رکھتی ہے۔ اس کے مسائل مختلف ہیں اور خواتین نے جو ادب پیدا کیا ہے وہ اپنی منفرد اقدار رکھتا ہے۔ ایک عورت کے بعض تجربات اس نوعیت کے ہوتے ہیں کہ نہ تو اس میں مرد شریک ہوسکتا ہے نہ اس کے ادراک و فہم کا حق ادا کرسکتا ہے۔ اس سلسلے میں باشعور خواتین نے بعض نظریات تخلیق کیے۔ مثال کے طور پر ورجینیا وولف کی مشہور تحریر "A Room of One's Own" میں عورت کی اس ضرورت کو پیش کیا کہ وہ چوں کہ ہر اعتبار سے مختلف وجود رکھتی ہے، اس لیے اپنی اس وجودی نوعیت کو پورا کرنے کے لیے اسے ایک ایسا سازگار ماحول چاہیے جو اس کے آزادانہ اظہار کے مقاصد کی تکمیل کرتا ہو۔ ورجینیا وولف کے بعد دوسری اہم شخصیت، جو ہمیں نظر

آتی ہے، وہ ہے سیمون دی بوائیز جس نے جنس ثانی (The Second Sex) تحریر کی، یہ کتاب ہر اعتبار سے نسائی تحریک میں نقطۂ آغاز کی حیثیت رکھتی ہے۔ سچ پوچھیے تو اس کتاب نے ایک ایسی مضبوط بنیاد فراہم کی جس پر نسائی شعور کی عظیم عمارت تعمیر کی گئی۔ اس کتاب کا مقصد عورت کے معاشرتی مقام، اس کی جنسی حیثیت اور اس کی پسماندگی کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنا تھا۔ اس کتاب نے دنیا بھر کی خواتین میں بیداری کی ایک نئی لہر پیدا کر دی۔ اور عورت سود وزیاں سے بلند تر ہو کر اپنے صحیح مقام کی جستجو میں نکل کھڑی ہوئی۔

لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

سیمون دی بوائیز کی تحریر میں ایک خلا یہ رہ گیا تھا کہ وجودی فلسفے کے پس منظر سے فائدہ اٹھانے کے باوجود وہ عورت کی حیاتیاتی (Biological) سطح سے بلند نہ ہو سکی اور اس نفسیاتی و فلسفیانہ سطح تک نہیں پہنچ سکی جس کا موضوع تقاضا کرتا ہے، اس لیے یہ سماجی و حیاتیاتی سوچ کسی بڑے فلسفیانہ نظام کا حصہ نہیں بن سکی۔ بہت سے بہت ہم اُسے وجودی تحلیل نفسی کی اطلاقی صورت کہہ سکتے ہیں۔ یعنی وجودی تحلیل نفسی کے بعض اصولوں کی روشنی میں اُس نے عورت کا تجزیہ کیا اور اس کی زبوں حالی اور پسماندگی کا ایسا نقشہ کھینچا جو عمرانیاتی صداقت کے ساتھ ساتھ کسی حد تک وجودی فکر کا حصہ معلوم ہوتا ہے لیکن وہ کوئی پورا فکری نظام مرتب نہ کر سکی۔

ژولیا کرسٹیوا ایک ایسا نام ہے جس کے ساتھ ساختیاتی فکر اور مابعد جدیدیت کے پیچیدہ مباحث وجود میں آتے ہیں۔ اُس نے لاکاں کی تحلیل نفسی اور اُس کے مختلف مدارج (Orders) کی ایک نئی تعبیر پیش کی ہے، اُس کے بعض پہلوؤں کی تکمیل اور بعض نئے پہلوؤں کا اضافہ کیا۔ اسی طرح ژاک دریدا کی Deconstruction یعنی ردِ تشکیل کے بارے میں اس کے خیالات سارے ناقدین سے مختلف ہیں۔ ان کی اہمیت فلسفیانہ ہے۔ وہ ساختیاتی مفکرین پر تنقید بھی کرتی ہے اور ان کے مشن کی تکمیل بھی کرتی ہے۔ مثال کے طور پر لاکاں کی تحلیل نفسی کو ایک مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتی ہے لیکن اس کے افکار، ساختیات اور پس ساختیات تک محدود نہیں ہیں۔ وہ وقت کی دوسری اہم تحریکوں پر تنقید کرتی ہے۔ اور ان کو ایک دوسرے مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتی ہے جو خود اُس کا اپنا نقطۂ نظر ہے۔ مثال کے طور پر تانیثیت

تحریک کی وہ ایک Critical Fellow-traveller سمجھی جاتی ہے۔ Text کے بارے میں اُس کی فکر بے حد مختلف ہے۔ اس سلسلے میں اس کا نظریہ کئی جہتوں میں پھیلا ہوا ہے جس میں Semiotic Order اور Women's time اور Language and Desire ہیں۔ آیئے اُس کے افکار کا ذرا جائزہ لیتے ہیں۔

کرسٹیوا وقت کا ایک مخصوص تصور رکھتی ہے جسے Women's Time کہا گیا جس میں وہ خواتین کے لیے وقت کی دو بنیادی نوعیتیں بتاتی ہے۔

۱۔ Eternal Recurrence of The Bilogical Rhythm.

۲۔ باقی رہنے والا وقت۔

پہلی نوعیت کا وقت انسان کی اپنی روزمرہ ضروریات اور حیاتیاتی (biological) وقت کے وظائف پر مشتمل ہے، جو عورت اور مرد کے لیے الگ الگ دائروں میں تقسیم ہے اور ابدی وقت کی نوعیت بالکل مختلف ہے۔ ان کا اپنا دائرہ کار ہے۔ ابدی وقت اور گزر جانے والا وقت، یہ دونوں اصطلاحیں Neitzsche کی ہیں اور کرسٹیوا Neitzsche کی ہی فکر سے inspired ہے اور اُسی کی روشنی میں اس نے ان اصطلاحوں کو پھیلایا ہے۔ اس سلسلے میں کرسٹیوا کچھ اور بھی کہنا چاہتی ہے۔ اس کا اپنا رنگِ فکر بھی ظاہر ہوا ہے۔ تاریخی روایت اور انسانی وحدت کو ایک وسیع تر اور گہرے تعیّن کا determinant کے طور پر دوبارہ منطبق کیا گیا جسے ہم ایک علامتی تقسیم کار (Symbolic Denominator) کہہ سکتے ہیں، جو ایک تہذیبی اور مذہبی یادداشت سے وجود پذیر ہوتا ہے جس کی بنیاد تاریخ اور جغرافیے کی باہمی بند پر ہے۔ اس یادداشت کے مختلف عناصر مختلف معاشرتی طبقات یا علاقوں کو جنم دیتے ہیں۔ جو پھر دوبارہ تقسیم ہو کر مختلف سیاسی پارٹیوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہ عمل اب بھی کارفرما ہے مگر اپنی قوت کھو رہا ہے، اس کے ساتھ ساتھ یہ یادداشت یا علامتی تقسیم کار، جو سب میں مشترک ہے، اقتصادی عالمگیریت سے بالاتر ہو کر کچھ ایسی خصوصیات کو ظاہر کرتا ہے جو ایک قوم کی حد سے ماورا ہو کر پورے براعظم کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہیں۔ اس طرح ایک نیا معاشرتی گروہ تشکیل پاتا ہے جو کسی ایک قوم کی حس سے بلند تر ہوتا ہے اور جس کے اندر قوم بجائے اس کے کہ اپنے رجحانات کو کھو بیٹھے، اُن کو ازسرِ نو دریافت کر کے اپنا نقش قائم کرتی ہے۔ ایک اجنبی

سے زمانیت (in a strange temp orality) میں اور ایک طرح کے مستقبل بعید میں
جہاں شدید ترین نا آسودہ ماضی ایک جدید ترین منطقی اور عمرانیاتی تقسیم کو ایک امتیازی کردار عطا
کرتا ہے۔ اس یادداشت یا مشترکہ علامتی تقسیم کار کے متعلقات کے لیے یہ جوابی طرزِ عمل کہ
انسانی گروہ، جو زمان و مکاں میں یکجا ہیں، کو مادّی اشیا کو پیدا کرنے کے مسائل کے حل کے
لیے تصور نہیں کیا جاتا بلکہ اس کا تعلق افزائشِ نسل، بقائے نو، حیات و موت، جسم، جنس اور
علامت سے ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ سچ ہے کہ یورپ ایسے ہی Socio-Cultural
conserable کا نمائندہ ہے تو مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کے وجود کی بنیاد زیادہ اُن
علامتی تقسیم کاروں پر ہے، جو اُس کے فنون، فلسفہ اور مذاہب آشکار کرتے ہیں نہ کہ اُس کی
اقتصادی ترقی، جو یقینی طور پر اجتماعی حافظے سے مربوط تو ہے مگر جس کے میلانات اُس
کے Partners کے دباؤ کے تحت زیادہ تیزی سے تبدیل ہوتے ہیں۔

غرض یہ کہ کرسٹیوا وقت کی دو نوعیتوں سے دو چار ہے، Eternla Recurrence
of The Biological Rhythm اور دوسری باقی رہنے والا وقت۔ پہلی نوعیت کا تعلق
ہماری لازمی ضروریاتِ حیات سے ہے، ادب میں بھی یہ ہی دو نوعیتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ کرسٹیوا
کے نزدیک ادب میں سب سے بڑا مسئلہ داخلیت (Subjectivity) کا ہے جو تہذیبی
تقاضوں سے پیدا ہوتی ہے۔ کرسٹیوا ادب میں بھی دو نوعیتوں سے بحث کرتی ہے۔ اُس کا جو
شعورِ وقت ہے وہ ان دو نوعیتوں سے دوچار ہے۔ تکرارِ محض والا وقت، اور یاد رہنے والا وقت
دو الگ دائرے ہیں جن کی تقسیم فطرت نے کچھ اس طرح کی ہے کہ ہم ان دو دائروں سے
باہر نہیں جاسکتے، یا تو ہمارا وقت بنیادی ضروریات میں صرف ہو رہا ہے یا تہذیبی اقدار کو زندہ
رکھنے میں۔ کرسٹیوا کے نزدیک ایک عام عورت صرف اور صرف لازمی ضروریاتِ زندگی سے
تعلق رکھتی ہے لیکن ایک ادبی یا دانشور عورت کے لیے تہذیبی اقدار کا ہونا لازمی ہے۔ مثال
کے طور پر قرۃ العین حیدر کا نمائندہ وقت وہ ہے جو انھوں نے اپنی کتاب ''آگ کا دریا'' میں
پھیلا دیا ہے، جس میں وقت ایک آگ کا دریا ہے اور بقول جگر:

اور ڈوب کے جانا ہے۔

قرۃ العین حیدر کا وقت William Faukner اور Marcell Proust

اور Willam James کا Stream of Consiousness (شعور کی رو) سے مل کر بنانا ہے۔ اس کے بہاؤ میں یہ تینوں شامل ہیں۔ اُس کا ایک وقت نہیں ہے۔ کرسٹیوا کا کہنا یہ ہے کہ وقت، عورت کے لیے بنیادی طور پر ضروریاتِ زندگی کا تجربہ اور بالآخر تہذیبی اقدار کا تحفظ ہے جس سے ہر عورت دو چار نہیں ہوتی۔ کرسٹیوا نسائی شعور کو فلسفیانہ سطح تک لے جاتی ہے اور عورتوں کے اس عالمی جلوس میں اس کی اہمیت ایک Fellow-Traveller کی ہے یعنی ساتھ ساتھ چلنے والا۔

ابتدا میں عورتوں کی تحریک یعنی جدو جہد، توثیق رائے دہی اور وجودی تانیثیت کے علم برادروں کی تحریک خواہش مند تھی کہ ابھرتے ہوئے وقت یعنی تاریخ اور منصوبے کے وقت میں اپنا مقام حاصل کرے۔ ان معنوں میں اس تحریک نے فوری طور پر عالمگیر ہونے کے ساتھ ساتھ قوموں کی معاشرتی وسیاسی زندگی میں بھی گہری جڑ پکڑ لی ہے۔ عورتوں کے سیاسی مطالبات، مساوی کام کے لیے مساوی تنخواہ کے حصول کی کوششیں، سماجی اداروں میں مردوں کے برابر طاقت کا حصول اور جب ضروری سمجھا جائے، اُن صفات سے انکار کرنے کی قوت جو روایتی طور پر عورتوں سے منسوب کی جاتی ہیں۔ یہ سب شناخت کی منطق کا حصہ ہیں۔ مگر کچھ خاص قدروں سے متعلق یعنی نظریاتی قدروں سے متعلق نہیں بلکہ معقولیت کی اُن منطقی اور وجود شناسی کی قدروں سے متعلق ہیں، جو قومی حیثیت میں حاوی ہیں۔

غرض یہ کہ کرسٹیوا شناخت کی منطق کو تانیثیت کی بنیاد قرار دیتی ہے اور اسی منطق کے ذریعے وہ اپنا سفر جاری رکھتی ہے۔ وہ تانیثیت کی blind follower نہیں ہے بلکہ اُسے ابھرتی ہوئی تاریخ کے شعور کا حصہ بنا دیتی ہے۔ ایک ایسا شعور جس کی بنیاد انسانی حقوق، معقولیت اور اعلیٰ تہذیبی اقدار پر ہے۔ اس طرح ژولیا کرسٹیوا تانیثی شعور کا ایک چمکتا ستارہ بن کر ابھرتی ہے اور آج اس کی حیثیت کو تمام دنیا نے تسلیم کرلیا ہے۔

قرۃ العین حیدر

ادب اور خواتین

قدیم یونان کی شاعرہ سیفو سے لے کر آج کے فرانس کی اکیس سالہ ناول نگار فرانسوا ساگاں تک، ہر زمانے اور ہر ملک میں خواتین کے زورِ قلم نے پڑھنے والوں کو متاثر کیا ہے۔ ادب اپنے عہد کے معاشرتی، سیاسی اور معاشی حالات کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ کسی ملک و قوم کے سارے تاریخی ارتقا، اس کے فلسفے اور نظریۂ کائنات اور روحانی، اخلاقی اور معاشرتی اقدار کی بنیادوں پر وہاں کی ادبیات کی تخلیق کی جاتی ہے۔ کلاسیکل یونان کے رزمیے، مشرقِ قریب، شمالی افریقہ اور یورپ کی مسیحی خانقاہوں کے راہبوں کی لکھی ہوئی قرونِ اولیٰ اور قرونِ وسطیٰ کی کتابیں، اسکینڈے نیویا، جرمنی اور آئرلینڈ کے اینگلو سیکسن ادب کے طویل قصے، جنوبی فرانس کے کوچہ گرد شعرا کی نظمیں، اندلس کے عربی قصیدے، یہ سب اپنے اپنے عہد کے عکاس رہ چکے ہیں۔ مغرب اور مشرق کے پچھلے چند ہزار سال کے ادبیات پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ کس طرح دنیا کے ان مختلف خطوں میں مختلف نسلوں اور قوموں اور مذہبوں میں بٹے ہوئے مردوں اور عورتوں نے اپنے اپنے ماحول کی نمائندگی لکھے ہوئے الفاظ کے ذریعے کی۔ جی ہاں، مردوں اور عورتوں نے۔ حضرت عیسیٰؑ کے ظہور سے پندرہ سال پہلے چین میں خواتین بید مجنوں کے ایسے نرم و نازک اشعار لکھ رہی تھیں۔ رگ وید کی کتابیں آج سے تقریباً ساڑھے تین ہزار سال اُدھر شمالی ہند میں تصنیف کی گئی تھیں۔ رگ وید کی حمدیں خواتین کی کہی ہوئی ہیں۔ گوتم بدھ کی راہبات نے حضرت عیسیٰ کی پیدائش سے تقریباً چار سو سال قبل، مگدھ اور اتر پردیش کی خانقاہوں اور جنگلوں میں اپنے لافانی نغمے تصنیف کیے۔ ان شاعرات کے نام آج تک تاریخ کی کتابوں میں محفوظ ہیں۔

چندر گپت موریہ کے زمانے سے لے کر گپتا شہنشاہوں کے عہد تک، یعنی چوتھی صدی قبل مسیح سے آٹھویں صدی عیسوی تک، ہند قدیم کا تہذیب وتمدن اپنے عروج پر پہنچ چکا تھا۔ سنسکرت ڈرامے کی ہیروئن کا مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستان کے کلاسیکل عہد کے معاشرے میں عورت کا کتنا اونچا مرتبہ تھا اور اس کی روزمرہ کی زندگی میں لکھنے پڑھنے کا کتنا چرچا تھا۔ اس کے بعد راجپوت دور میں یعنی مسلمانوں کی آمد سے قبل تک جبکہ بہادری اور آن پر جان دینا اس عہد کا سب سے بڑا وصف بن چکا تھا، کالیداس کی نرم ونازک لڑکی کی جگہ عورت نے بہادر راجپوت شہزادی کا روپ دھارا جو ہنستے کھیلتے آگ میں کود جاتی تھی۔ اُس وقت ادب، علماء اور تمثیل نگاروں کے حجروں سے نکل کر بھاٹوں کے مقبول عام اشعار اور رزم ناموں میں تبدیل ہو چکا تھا۔ ہندو تہذیب اپنے نقطۂ کمال تک پہنچ کر اب تیزی سے انحطاط اور انتشار کی طرف جارہی تھی۔ ایسے میں مسلمان ملک میں داخل ہوئے۔ وہ ایک ایسی سمت سے آئے تھے جہاں کا ماحول اور جہاں کی سماجی اقدار اس ملک سے یک سر مختلف تھیں۔ مغربی ایشیا کی ان اقوام نے صرف پانچ سو سال قبل محمدؐ عربی کا سکھایا ہوا دین قبول کیا تھا۔ اس دین نے دنیا کو ایک نئے، انوکھے نظریے سے روشناس کیا... عورتیں بھی مردوں کی طرح ذی ہوش، آزاد، خود دار انسان ہیں۔ وہ مردوں سے کمتر نہیں۔ طلوع اسلام کی اوّلین صدیوں میں مسلمان عورتوں نے بھی مدینے میں، دمشق میں، اور بغداد میں، اور قاہرہ میں، اور غرناطہ میں علم وادب کے چراغ جلائے۔ اور ان سے قبل، اور اُن کے بعد اسکندریہ اور ایشیائے کوچک اور بازنطیم اور لبنان اور جنیوا میں کیتھولک معرفت پسندی نے جس خوبصورت ادب کو جنم دیا اس میں راہبات کا بھی خاصہ حصہ تھا۔

لیکن قرون وسطیٰ کے مغرب میں ادب کلیسا، اور خانقاہ ہی میں مقید رہا۔ ریفرمیشن سے پہلے یورپ کے مردوں ہی میں جہالت عام تھی اور جو عورت نسبتاً ذرا کم جاہل ہوتی تھی، اسے جادوگرنی سمجھ کر فوراً جلتی آگ میں جھونک دیا جاتا تھا۔

اٹھارہویں صدی فرانس کے راستے ہم گویا عہد جدید میں داخل ہوتے ہیں۔ اس دوران میں مغرب میں بہت کچھ ہوگیا۔ جن دھاروں پر زندگی اب تک بہتی آرہی تھی، اُن

دھاراؤں نے یک سر اپنا رُخ بدل لیا۔ قرون وسطیٰ کی تاریکی کے بادل چھٹے۔ مذہبی اصطلاحات، نئے فلسفے، عقلیت پرستی کی تحریک، نشاۃ ثانیہ کی چہل پہل، علوم کی تجدید، کلیسا کے اقتدار کا خاتمہ، قومی مملکتوں کا نیا تصور اور سب کے بعد انقلاب فرانس اور انگلستان کی صنعتی کا یا پلٹ۔ بڑھتی ہوئی دولت اور علم کے ساتھ طرز معاشرت میں نئے نئے طور طریقوں کا اضافہ ہوا۔ پُرانے توہمات کو برطرف کیا گیا۔ اٹھارھویں صدی فرانس میں ادبی محفلوں کو خاص اہمیت حاصل ہوئی تھیں۔ اب نظریات بدل رہے تھے۔ دنیا کی سرحدیں دور دور تک پھیلتی جا رہی تھیں۔ مغربی ممالک ایشیا اور افریقا پر تیزی سے اپنا تسلط جما رہے تھے۔ امریکا کی نئی دنیا مغرب کی دور افتادہ نو آبادی بن چکی تھی۔ اس وقت سارا مشرق اہل مغرب کے لیے زبردست اسرار میں ملفوف تھا۔ مقدس سلطنت روس، دولت عثمانیہ، مغلوں کا ہندوستان، شہنشاہوں کا چین اور جاپان اور سیام اور ایران......اس مشرق کو الف لیلے کا دیس سمجھا جاتا تھا۔ جہاں کی عورتیں جھروکوں کے پیچھے رہتی تھیں اور سمرقند اور بخارا اور قاہرہ کی گلیوں میں کنیزوں کی حیثیت سے فروخت کی جاتی تھیں۔

مگر یورپ میں بھی عورتوں کی تعلیم ابھی بہت ہی غیر معمولی بات سمجھی جاتی تھی۔ اٹھارھویں صدی کے نصف اوّل میں انگلستان کی امیرزادیاں محض فیشن ایبل بال بنانے، اور ڈرائینگ روم کی سازشیں کرنے میں وقت گزارتیں۔ اس زمانے کے ڈراما نگاروں نے اپنی تمثیلوں کے ذریعے ہم عصر سوسائٹی پر بے حد دلچسپ طنزیں کی ہیں۔ اسی زمانے میں پہلی مرتبہ چند پڑھی لکھی بیبیوں نے ایک محفل بنائی جس کا مقصد یہ تھا کہ گپ بازی اور تیری میری برائی کے بجائے خواتین علمی اور ادبی گفتگو کرنے کی عادت بھی ڈالیں۔ اس محفل کا نام ''بلواسٹوکنگ حلقہ'' پڑ گیا۔

مسز ویزی نے، جو اس حلقے کی بانی تھیں، اپنے ایک دوست کو مدعو کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اس میں تکلف کے کپڑے پہن کر آنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اپنے نیلے موزے پہنے ہی چلے آؤ۔ اُس روز سے آج تک انگریزی زبان میں بلواسٹوکنگ کی اصطلاح موجود ہے اور Feminist خواتین کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ اس محفل میں شامل ہونے والی خواتین نے شکسپیئر اور والیٹر وغیرہ پر کتابیں لکھیں اور اس طرح انگریز عورتوں میں تصنیف

وتالیف کا چرچا شروع ہوا۔ اس کے بعد سے تو انگریزی ناول میں خواتین کا زبردست عمل دخل رہا اور آج تک ہے۔ جین آسٹن سے لے کر ورجینیا وولف تک بے شمار خواتین نے بلند پایہ ناول انگریزی زبان میں لکھے۔

ناولوں کے علاوہ اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں یورپ کی فیشن ایبل بیگمات، مشہور نواب زادیاں جب بوڑھی ہو جاتیں تو اپنے Memoirs اور سفرنامے اور روز نامچے اور سوانح حیات قلم بند کرتیں۔ جن کی ادبی حیثیت کچھ نہ ہو مگر ان سے اس زمانے کے حالات پر خوب روشنی پڑتی ہے۔

فینی برنی (۱۷۵۲ء۔۱۸۴۰ء) کو لارڈ میکالے نے انگریزی زبان کی پہلی ناولسٹ خاتون کہا تھا۔ ان کے بعد جین آسٹن (۱۷۵۷ء۔۱۸۱۷ء) کا لازوال نام ہمارے سامنے آتا ہے، جو اُردو کی بہت سی ناول نگار خواتین کی روحانی اماں حوا ہیں۔ جین آسٹن کے بعد تو انگلستان میں ناولسٹ خواتین کی فوج کی فوج پیدا ہو گئی۔ جن میں ایمیلی اور شارلٹ برونٹے اور جارج ایلیٹ کے نام سب سے آگے ہیں۔

اُنیسویں صدی میں وکٹورین اقدار کا دَور دَورہ تھا۔ لیکن صنعتی اور معاشی تبدیلیوں کی وجہ سے بہت سے نئے دھارے بہنے شروع ہو گئے تھے۔ ڈرائینگ روم میں بیٹھ کر نفاست اور شائستگی سے سوسائٹی کی گفتگو کرنے والی معزز خاتون کے علاوہ لنکا شائر کے کارخانوں کی مزدورنی بھی تو عورت ہی تھی۔ اب لکھنے والے سوشل اور پولیٹکل ریفارمر عورتوں کے مسئلے کی طرف متوجہ ہوئے۔ اُن کی اقتصادی آزادی طلاق اور جائیداد اور وراثت کے قوانین، کلیسا کا سخت گیر روّیہ، عورتوں کی حمایت میں ناروے کے ڈراما نگار ابسن اور ان کے بعد ان کے چیلے جارج برنارڈ شا نے قلم اٹھایا۔ دنیا اب بہت تیزی سے آگے بڑھ رہی تھی۔ یہ انیسویں صدی کے آخری سال تھے۔ وکٹوریہ کا انگلستان بہت مستحکم تھا۔ لیکن اب اس کی مضبوط فصیلوں میں بھی رخنے پڑنا شروع ہو گئے تھے۔ بیسویں صدی کے ساتھ ساتھ برطانوی عورتوں نے سیاسی حقوق حاصل کرنے کے لیے باضابطہ اور منظم تحریک بڑے جنگ جویانہ انداز سے شروع کر دی۔

سماجی طور پر مغربی عورتیں مشرق کی عورتوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ آزاد تھیں۔

ایک تو ان کے یہاں پردے کے تصور شروع ہی سے ناپید تھے۔ (سوائے ہسپانیہ کے، جہاں عربوں کی حکومت اور مذہب نیست و نابود ہونے کے باوجود ان کے بہت سے رسم و رواج باقی رہ گئے تھے۔اور رہائشی مکانوں میں مشرقی صحن کی چہار دیواری اور مٹیالا سیاہ نقاب آج تک موجود ہے۔) انیسویں صدی میں اقوام مغرب کے سیاسی عروج اور اقتدار نے ان کی عورتوں کی حیثیت کو بھی متاثر کیا۔ وہ آزاد، اُبھرتے ہوئے، ترقی پذیر امپریلسٹ ممالک کی عورتیں تھیں۔ برطانیہ، فرانس، جرمنی ،ہالینڈ، اٹلی، بلجیم ان سب ممالک کی ایشیائی اور افریقی نو آبادیاں اب ان کے قدموں میں پھیلی ہوئی تھیں۔ دنیا ان کے لیے بے حد وسیع تھی۔ وہ سات سمندر پار کے سفرا کیلے کرتی تھیں۔ ان کے لیے یونیورسٹیاں اور کالج قائم ہو چکے تھے۔ مشنری کی حیثیت سے وہ چین اور جاپان کے دُور افتادہ گاؤں اور افریقا اور ہندوستان اور جنوبی مشرقی ایشیا کے تاریک ترین جنگلوں میں محض اپنی ہمت اور ارادے اور تعلیم کے بل بُوتے پر اسکول اور ہسپتال قائم کر رہی تھیں۔ انیسویں صدی کی امریکن عورت تو اپنی یورپین بہن کے مقابلے میں اور بھی زیادہ نڈر اور حریت پسند تھی۔ لیکن اس ساری آزادی اور روشن خیالی کے باوجود وکٹورین عہد کی مغربی عورت ہمیں آج اس فاصلے سے بے حد قدامت پرست اور اور تقریباً پردہ نشین معلوم ہوتی ہے۔ (مغرب کا جب یہ حال تھا تو تصوّر کیجیے اُس وقت ہندوستان کا کیا عالم رہا ہوگا!)

لیکن پہلی جنگ عظیم نے بالآخر مغربی خواتین کی دنیا یکسر بدل دی۔ اب ان کو وہ آزادی بھی میسر آ گئی جس کے لیے وہ جدو جہد کر رہی تھیں۔ انھوں نے اپنے لمبے چوڑے گھیر دار سائے اور لمبے بال، ایام جہالت اور دَورِ غلامی سمجھ کر ترک کر دیے۔ جنگ کے زمانے میں عورتیں فوجی یونیفارم پہن کر مردوں کے دوش بدوش ساری جنگی مصروفیات میں منہمک ہوگئیں۔ وکٹورین عہد کے شدید ردِ عمل کے طور پر اب انھوں نے مردوں کی طرح بال ترشوانے شروع کر دیے۔ سایوں کی جگہ اونچے فراک نے لے لی۔ عورتوں کے لیے اب ہوائی جہاز اُڑانا روزمرّہ کا مشغلہ بن گیا۔ مغربی عورتوں کو مکمل آزادی حاصل کیے اب تقریباً چالیس سال ہو گئے ہیں۔ انقلاب نے وہاں بھی عورتوں کا سیاسی اور سماجی درجہ بے حد بلند کر دیا اور اُسے مکمل اقتصادی برابری عطا کی۔ مگر ہم یہاں اس وقت انقلاب

روس اور روسی اور وسط ایشیا کی مسلمان سوویت عورت کا ذکر نہیں کریں گے ورنہ یہ بحث چھڑ جائے گی کہ تاریخی حقائق کی روشنی میں سرمایہ دارانہ نظام اور اشتراکی نظام، دونوں میں سے کس نے عورت کو زیادہ عزت بخشی ہے اور کون ماؤں، متوسط طبقے کی بیویوں اور فیکٹری میں کام کرنے والی مزدورنیوں کے لیے زیادہ بابرکت ثابت ہوا ہے؟ ہم شروع سے سرمایہ دار مغرب کے ساتھ ہیں اور وہاں کی ہر سیاسی، سماجی تبدیلی ہم کو متاثر کرتی ہے۔ ہماری گاڑی بہت فاصلے پر ان ہی کے پیچھے پیچھے چلتی آ رہی ہے۔ لہٰذا، میں اس مضمون میں محض مغربی اور مشرقی ممالک کا ذکر کر رہی ہوں۔ اس مضمون کے شروع میں ہم خواتین مشرق کا تذکرہ کرتے ہوئے ہندوستان میں راجپوت دَور کے اختتام اور مسلمانوں کی آمد کے زمانے تک پہنچے تھے۔ مسلمانوں کی آمد سے اس برصغیر میں تہذیب وتمدن کا ایک نیا عہد شروع ہوا۔ ان مسلمان اقوام کی (جو عربستان اور وسط اور مغربی ایشیا سے یہاں پہنچیں) اپنی مخصوص اور منفرد روایات تھیں اور عبرانی، عجمی، بازنطینی اور عرب تہذیبوں نے مل جل کر ان کے ذہنی پس منظر کی تشکیل کی تھی۔ یہ لوگ زیادہ تر شعروشاعری اور زبان دانی کے دیوانے تھے۔ سولھویں صدی کے شروع ہندوستان کا مغل دَور شروع ہوا اور اس کے ساتھ ہی ہم گویا ازمنہ وسطیٰ کے تقریباً افسانوی دھندلکوں سے نکل کر دفعتاً عہد جدید کی تیز روشنی میں آ جاتے ہیں۔ یہ زمانہ لگ بھگ یورپ کے ریفرمیشن اور انگلستان کے ایلزبتھن زمانے کا ہم عصر ہے۔ مغل شہزادیوں کی ادب نوازی سے ہم سب واقف ہیں۔ لہٰذا گلبدن بیگم یا شہزادی زیب انساء مخفی، یا شہزادی جہاں آراء کا تذکرہ کرنے کی یہاں ضرورت نہیں۔ مگر یہ بتانا بے محل نہ ہوگا کہ جب ہم اپنے ماضی پر نظر ڈالتے ہیں، اس وقت ہمارے سامنے صرف ایک طبقہ ہوتا ہے، جس تک بتاریخ کی کتابوں کے ذریعے ہماری پہنچ ہے۔ وہ ملک کا حکمراں طبقہ ہے۔ شاہی محلات، جہاں مغل بیگمات عالموں سے بحثیں کرتی تھیں اور چنار کے درختوں کے نیچے ٹہلتے ہوئے مشق سخن میں مصروف رہتی تھیں۔ ملک کی عام آبادی کے متعلق ہمیں واقفیت نہیں کہ بیشتر ہندو اور مسلمان عورتیں کس حالت میں تھیں۔ اسی طرح مغرب میں علم وتہذیب صرف اونچے طبقے کی میراث تھی اور محض اکادکا شہزادیاں ہی پڑھنا لکھنا جانتی تھیں۔ (بمثال کے طور پر انگلستان کی لیڈی جین گرے۔)

لیکن ہم جب چودھویں، پندرھویں، سولھویں صدی کا تفصیلی مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں بھگتی اور صوفی تحریک کے زیر اثر برصغیر کے گاؤں گاؤں اور بستی بستی علم اور ادب کے دیے جل اٹھے تھے۔ بنگال، راجستھان، وادیٔ گنگ وجمن، مہاراشٹر، جنوبی ہند، ہر خطے میں عام مرد اور عورتیں، کبیر داس اور دیا پتی ٹھاکر، چنڈی داس، بھگت چین، خواجہ معین الدین چشتیؒ، امیر خسروؒ، حضرت محبوبؒ الٰہی، خواجہ گیسوؒدراز وغیرہم کی تعلیمات سے متاثر ہو کر معرفت کے نغمے الاپ رہے تھے۔ اس زمانے کی مشہور شاعرہ شہزادی میرابائی کے بھجن آج تک برصغیر میں اسی طرح مقبول ہیں۔

معرفت کے نغموں کے علاوہ ہماری فوک کلچر یعنی عوامی تہذیب میں لوک گیتوں کا بھی بہت بڑا حصہ ہے۔ اور یہ لوک گیت عورتوں ہی نے بنائے۔ شادی بیاہ کے گیت، لوریاں، ساون کے گانے۔ ان گیتوں اور روپ کتھاؤں یعنی پرانے قصّے کہانیوں کو دیہات کی مسلمان عورتوں ہی نے صدیوں زندہ رکھا۔ یہ دیہاتی، سیدھی سادی، ان پڑھ عورتوں کا ادب تھا، جسے اب فوک لٹریچر کی حیثیت سے گویا تحقیق کیا گیا ہے۔ ہمارے شہروں میں بھی کہارنیوں، دھوبنوں، نائنوں، میراثنوں، سقنوں، مالنوں سبھی کے اپنے اپنے گیت تھے۔ جو دیہاتی عورتوں کے چکّی کے گیتوں کے علاوہ برج کے علاقے کی زبان اور اودھی اور پوربی میں کہے گئے اور آج تک گائے جاتے تھے۔ تقریبوں اور شادی بیاہ کے موقعوں پر جہاں چند عورتیں مل بیٹھیں، فوراً ڈھولک نکالی جاتی اور لہک لہک کر یہ گیت شروع کر دیے جاتے۔ ان گیتوں کا خاص ماحول تھا۔ ساس نندوں، جٹھانیوں دیورانیوں اور بھاوجوں کے طعنے اور نوک جھونک، بھیا کا لاڈ، میکے کی یاد، سسرال کے دُکھ سُکھ۔ ہر گھریلو تقریب کے لیے الگ الگ گانے موجود تھے۔ اور یہ سب کچھ ہماری تہذیب میں آج سے صرف دس بارہ برس پہلے تک شامل تھا۔ لیکن اب ایسا وقت آ گیا ہے کہ محض تذکرے کے طور پر ان کا بیان مضامین اور کتابوں میں کیا جاتا ہے، کیوں کہ آج کل ہماری محفلوں میں ساون کے گیتوں کے بجائے روک اینڈ رول کے ریکارڈ بجتے ہیں یا جہاں اتنی امریکیت ابھی نہیں چھائی ہے، وہاں لتا منگیشکر کے نغمے دہرائے جاتے ہیں۔ آج کی فیشن ایبل پارٹیوں میں شامل ہونے والی کتنی بیگمات ایسی ہیں جو ریڈیو پروگرام پر انگریزی نغمے سننے کے بجائے

میراثیوں سے ’’بریلی کے بازار میں جھمکا گرا رے‘‘ سُن کر واقعی محظوظ ہوتی ہیں۔

بہر حال، یہ ایک تہذیب تھی جس کی اب صرف نوحہ گری کرنا باقی رہ گئی ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا، مغل ہندوستان میں شہزادیوں نے تذکرے اور کتابیں لکھیں اور صاحبِ دیوان ہوئیں۔ سلطنت مغلیہ کے زوال کے ساتھ ساتھ زندگی کے ہر شعبے میں انتشار پھیلا۔ پھر ہندوستان میں مغربی اقوام کی آمد نے ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ نئی زبان، نئے الفاظ واصطلاحات اور نئے طور طریقوں سے اس ملک کے باشندے روشناس ہوئے۔ اس زمانے میں ہندوستان تیزی سے انحطاط کی طرف بڑھ رہا تھا اور اسی انحطاط اور لوٹ کھسوٹ کے بل بوتے پر انگلستان دولت اور صنعتی ترقی حاصل کرنے میں مصروف تھا۔ ہندوستان کے زوال پذیر جاگیر دارانہ نظام کی تہذیب حد سے زیادہ مصنوعی ہو چکی تھی۔ اس زمانے میں شعروشاعری کا چرچا گلی گلی تھا۔ اس دَور نے ان گنت شاعرات پیدا کیں۔

بیگمات، شہزادیاں، گھروں میں بیٹھنے والی پردے دار بیبیاں، اور وہ بدقسمت طبقہ جو ’’اربابِ نشاط‘‘ کہلاتا تھا۔ اُردو کے پُرانے تذکرے ان خواتین کے ناموں کی طویل فہرستوں سے بھرے ہوئے ہیں۔ لہٰذا یہ خیال غلط ہے کہ نئی تعلیم اور برطانوی تسلّط سے پہلے ہندوستان کی مسلمان عورت جاہل مطلق تھی۔

لیکن اس زمانے کی معاشرت کے متعلق جذباتی ہونے کی ضرورت نہیں۔ نہ ہمیں اس کو بے حد رومانوی انداز میں پیش کرنا چاہیے۔ ہمارا ماضی سارے کا سارا بے حد خوش گوار نہ تھا۔ ورنہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہمارے مصلحین کو مسلمان عورتوں کی حالت پر خون کے آنسو نہ رونا پڑتا۔ انیسویں صدی کے شروع میں ڈچ، فرانسیسی اور انگریز مشنریوں نے ملک میں اسکول کھولے اور اعلیٰ پیمانے پر تبلیغ شروع کی۔ اور اس طرح ہندوستانی لڑکیاں پہلی بار مغربی طرز کے اسکولوں میں داخل ہوتیں۔ لیکن یہ لڑکیاں زیادہ تر پست اقوام کی تھیں جن کو مبلّغین نے عیسائی کیا تھا۔

اسی زمانے میں راجہ رام موہن رائے نے کلکتے میں برہمو سماج قائم کیا۔ اور اس طرح بنگالی ہندو خواتین میں انگریزی تعلیم کا چرچا ۱۸۵۷ء سے بہت قبل شروع ہو گیا۔ اور

۱۸۵۷ء کے بعد تو بنگالی خواتین انگریزی میں تصنیف وتالیف بھی شروع کر چکی تھیں۔

تورو لتادت ان ہی میں سے ایک لڑکی تھی جس نے مقتدر برطانوی نقادوں سے خراج تحسین حاصل کیا اور جس نے ۱۸۷۷ء میں صرف اکیس سال کی عمر میں وفات پائی۔

۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان ایک زبردست معاشرتی انقلاب سے دوچار ہوا۔ ساری مشرقی اقدار کی کایا پلٹ چکی تھی اور اب انگریزی تعلیم کا بول بالا تھا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہندوستانی عیسائیوں کے علاوہ صرف دو فرقے اور تھے جن کی خواتین پردہ چھوڑ کر باہر آ چکی تھیں۔ بنگال کی برہموں اور بمبئی کی پارسی خواتین۔ اسی زمانے میں خواتین نے لکھنا بھی شروع کیا۔ ان دنوں کلکتے کے سہروردی خاندان اور بمبئی کے طیب جی گھرانے کی طرح مسلمانوں کے صرف چند گنے چنے خاندان تھے جن کی خواتین نے اعلیٰ انگریزی تعلیم حاصل کی۔ سنیتی دیوی، مہارانی کوچ بہار اور کورنیلیا سہراب جی کی انگریزی تصانیف کے ذریعے وکٹورین ہندوستان کا بڑا دلچسپ نقشہ ہماری آنکھوں کے سامنے آتا ہے۔

انیسویں صدی کا نصف آخر مسلمانوں کے لیے بڑا زبردست عبوری عہد تھا۔ ہر طرف اصلاحات کے جہاد کیے جا رہے تھے۔ مسلمانوں کو سرسید احمد مل چکے تھے لیکن ابھی قوم یہی طے نہیں کر پائی تھی کہ انگریزی تعلیم حاصل کرنے سے انسان بے دین ہو جاتا ہے یا نہیں، اس وقت بھلا بیچاری عورتوں کی طرف کون توجہ کرتا؟

علامہ راشد الخیری اس صدی کے عظیم ترین مصلحین قوم میں سے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد اور مولانا حالی کو طبقۂ اناث کے دکھوں کا اندازہ ہو چکا تھا۔ علامہ راشد الخیری نے اپنی ساری زندگی ان کی ترجمانی کے لیے وقف کر دی۔ ۱۸۹۸ء میں لاہور سے ''تہذیبِ نسواں'' کا اجرا ہو چکا تھا۔ اسی زمانے میں مولوی محبوب عالم کا ''شریف بی بی'' بھی نکلنا شروع ہوا۔ اس طرح عورتوں کے جرنلزم کی بنیاد پڑی۔ ۱۹۰۸ء میں رسالہ ''عصمت'' جاری ہوا۔

''عصمت'' ہمارے ملک کی سماجی تاریخ میں ایک بے حد اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ زنانہ صحافت کا مؤثر اور زبردست انسٹی ٹیوشن ''عصمت'' اور ''تہذیبِ نسواں''

چھپے رسالوں ہی کا مرہونِ منّت ہے۔

یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ شدید تعلیمی پس ماندگی کے باوجود ان رسالوں نے آج سے نصف صدی قبل لکھنے والیوں کی کتنی بڑی جماعت پیدا کر دی تھی۔ یہ بیبیاں علامہ راشد الخیری کے خیالات کے زیرِ اثر رواداری، شرافتِ نفس، مذہب اور اخلاق اور احساسِ توازن کے ضابطوں کی پابندی کے ساتھ ساتھ معاشرت کی اصلاح کی خواہاں تھیں۔

خاندان، اور خصوصاً مشترکہ خاندان ہمارے معاشرے کی بنیاد ہے۔ اس سے متعلق تمام مسائل پر قلم اٹھایا گیا۔ ہر متوسط گھرانے میں ''عصمت'' ذوق و شوق سے پڑھا جاتا تھا۔ اب عورتوں کو Defensive پر ہونے یعنی معذرت خواہی کے انداز کی ضرورت نہ تھی۔ ترکی کی خالدہ ادیب خانم اور ہندوستان کی سروجنی نائیڈو اعلیٰ درجہ کی اہلِ قلم کی حیثیت سے بین الاقوامی شہرت حاصل کر چکی تھیں۔ (سروجنی دیوی ۱۸۷۹ء میں پیدا ہوئیں۔ ۱۸۹۵ء میں انھوں نے انگلستان جا کر کیمبرج یونیورسٹی کے گرٹن کالج میں تعلیم حاصل کی اور ان کی انگریزی نظموں نے مغرب کے ذہن و دل کی ایک نئی دنیا سے متعارف کرایا) مسلمان خواتین بھی اب پردے کی قیود کے باوجود آگے بڑھ رہی تھیں۔ ز۔خ۔ش مرحومہ کی نظموں سے اُن کے سلجھے ہوئے سیاسی شعور کا پتا چلتا ہے۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد قوم پرستی اور آزادی کی تحریکوں نے زور پکڑا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب بچے گلی گلی گاتے پھرتے تھے، بولیں اماں محمد علی کی۔ جان بیٹا خلافت پہ دے دو۔!! اس زمانے میں زنانہ لٹریچر نے بھی خوب ترقی کی۔ اب ان گنت رسالے ملک میں نکلنا شروع ہو گئے تھے۔ ان دنوں ناول بھی معاشرتی انداز کے لکھے جا رہے تھے۔ جیسا میں نے کہیں اوپر لکھا ہے، ہماری ناولسٹ خواتین، جین آسٹن کی روحانی بیٹیاں تھیں کیوں کہ ہمارا معاشرہ اس وقت اس دور سے گزر رہا تھا جس دور سے انگلستان کی سوسائٹی سوا سو سال قبل گزر چکی تھی۔

Feminist تحریک مغرب میں اتنی پرانی ہو چکی ہے کہ اب اس کا ذکر صرف سماجی تاریخ کی کتابوں میں ملتا ہے۔ اور ان ''مجاہد'' خواتین کا آج کل خوش دلی سے مذاق اُڑایا جاتا ہے۔ وہ محاذ کب کے جیتے جا چکے۔ مگر اس کے برعکس ابھی ہمارے یہاں یہی نہیں طے ہو پایا کہ عورت کی زندگی کا صحیح مصرف کیا ہے۔ ''گھر'' اور ''باہر'' میں کتنا تناسب

ہونا چاہیے۔ قدامت پسندی اور جدت، پردہ اور بے پردگی کی رسہ کشی آج بھی اسی طرح اسی زور شور سے جاری ہے جیسے آج سے نصف صدی قبل تھی۔

قیام پاکستان کے فوراً بعد اور بہت سے مصائب کا مقابلہ کرنا تھا۔ مگر جب قوم کی ''تعمیر نو'' کے بلیو پرنٹ بننے لگے تو پھر یہ مسائل سامنے آئے.... پردہ یا بے پردگی۔ اعلیٰ تعلیم، مخلوط تعلیم، معاشی آزادی، وغیرہ وغیرہ۔ علماء کا طبقہ ناخوش تھا کہ پاکستانی عورت حد سے زیادہ مغرب زدہ ہوتی جارہی ہے۔ نئی پاکستانی عورت کا کہنا تھا کہ واہ! دنیا کہیں سے کہیں نکل گئی، آپ وہی پرانی گھسی پٹی بحثیں لیے بیٹھے ہیں۔ ایک طبقہ ایسا بھی تھا جو میانہ روی اور توازن کا خواہاں تھا۔ پچھلے دس سال سے جو نظریاتی انتشار ملک میں موجود ہے، عورتوں کا مسئلہ بھی اسی زد میں آتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ عورتوں کے حقوق کی لڑائی تو نصف صدی سے لڑی جارہی ہے اور بہت سے مواقع پر جیتی بھی گئی ہے۔ کیوں کہ ایسا تو نہیں ہے کہ ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد پلک جھپکتے میں اعلیٰ تعلیم یافتہ پاکستانی عورتوں کی یہ فوج پیدا ہوگئی۔ پچھلے پچاس (۵۰) سال میں مسلمان قوم کے بڑے آدمیوں، علامہ راشد الخیری، جسٹس کرامت حسین، شیخ عبداللہ نے عورتوں کے لیے جدو جہد کی ہے، اُن کے ہاتھ میں قلم تھمایا، ان کے لیے اسکول اور کالج اور مدرسے کھولے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ عورتوں کے مسائل حل کرنے کا صحیح طریقۂ کار کیا ہے؟ کیا یہ مسائل نیویارک اور ڈبلن اور نیپلز کی بین الاقوامی کانفرنسوں میں تقریریں کرنے سے یا پریس کو لمبے چوڑے بیان دے کر یا انگریزی میں فیشن میگزین نکال کر حل ہوجائیں گے؟ ہماری عورتوں کے بڑے طبقے کے لیے نیویارک اور جنیوا کی کانفرنسوں میں پاس کیے جانے والے ریزولیوشن بالکل بے معنی، قطعی بے کار ہیں۔ ہماری عورتوں کا بڑا طبقہ، جو متوسط الحال اور مفلوک الحال ہے، نیم خواندہ یا جاہل ہے، پردے والے گھروں اور نیم تاریک محلوں اور مہاجر بستیوں میں اور قصبوں اور گاؤں میں رہتا ہے، یہ طبقہ کس طرح سوچتا ہے۔ کیا سوچتا ہے؟ ان عورتوں کا فلسفہ، ان کا نظریۂ کائنات، اُن کا زندگی کے متعلق رویہ کیا ہے؟ اُن کے خیالات کی عکاسی کس نے کی ہے؟ ان کا فلسفہ یہ ہے... پیدائش سے موت تک مسلسل خدمت اور محنت، دُکھ بیماریاں، غم۔ ان کا نظریۂ کائنات یہ ہے۔

خاندان، کنبہ، ساس بہو، جھگڑے، مزید بیماریاں، مزید محنت، چھوٹی چھوٹی خوشیاں اور بڑے بڑے الم۔ ان کی زندگی کے متعلق روّیہ یہ ہے...... انھیں نہیں معلوم، اردو میں ۳۵ء میں ایک نئی ادبی تحریک شروع ہوئی جو نئے سماجی رشتوں کے احساس اور نئے تاریخی شعور پر مبنی تھی۔ اس تحریک کے اراکین نے اس طبقے کی عکاسی کی۔ مگر اس وقت وہ مخصوص ادبی تحریک خارج از بحث ہے۔ ہمیں تو یہ دیکھنا ہے کہ زنانہ صحافت کے میدان میں، اس طبقے کی نمائندگی کس خوش اسلوبی سے کی گئی۔ پردے میں بیٹھنے والی جن بیبیوں نے ڈاکٹر رشید جہاں اور عصمت چغتائی سے تیس پینتیس سال قبل سماجی مسائل پر قلم اٹھایا وہ یقیناً قابل تکریم ہیں۔ ان کو جیمز جوائس اور ایڈتھ سٹ ویل اور ورجینا وولف کی خبر نہ تھی مگر یہ بڑی لگن سے خالص اپنی طرز میں اپنا ادب تخلیق کرتی رہیں۔ جو یقیناً افادی ادب تھا۔ ''عصمت'' بھی کسی ایک طبقے کا نہیں بلکہ مسلمانوں کے سارے معاشرے کا نقاد اور ترجمان رہا ہے۔ اس رسالے کو شائع ہوتے ہوئے پچاس سال پورے ہوگئے۔ گو زمانہ بدل گیا۔ اقدار، حالات، ماحول، ذہنی پس منظر، ہر چیز تبدیل ہوگئی مگر یہ کیا کم خوشی کی بات ہے کہ ''عصمت'' نے سماجی ارتقا میں اپنا رول پورا کیا اور یہ کیا کم خوشی کی بات ہے کہ آج کے پُرانے ادارے، پُرانے تمدن کے مظاہر، پُرانی تہذیب کی نشانیاں، ایک ایک کر کے مٹتی جارہی یا بھلائی جارہی ہیں، اس پُرآشوب اور عبوری دور میں ''عصمت'' نے اپنی روایات قائم رکھیں اور زندہ ہے۔

(قرۃ العین حیدر نے یہ تاریخی مضمون رسالہ ''عصمت'' کے لیے غالباً ۱۹۵۷ء میں تحریر کیا تھا جب وہ پاکستان میں مقیم تھیں۔)

اردو ادب اور پدر سری خاندان

زرعی سماج کے معاشی تقاضوں نے خاندان کے اس معروف سماجی ادارے کو پیدا کیا جو ایک مرد اور ایک عورت، یا ایک مرد اور کئی عورتوں یا ایک عورت اور کئی مردوں کے درمیان جنسی تعلق کے نتیجے میں پیدا ہونے والے یا ان کے اپنائے ہوئے بچوں پر مشتمل رہا ہے۔ ماقبل تاریخ سے آج تک، شادی اور خون کے رشتوں سے بندھے ہوئے اور حسب نسب کے دھاگے میں پروئے ہوئے جو افراد ایک جگہ ایک ساتھ رہتے ہوں اور اپنی روزمرہ کی غذائی ضروریات اور دیگر ضروریات کے پورا کرنے میں ایک دوسرے کے ساتھ اشتراک کرتے ہوں، وہی ''خاندان'' کہلاتے ہیں۔ خاندان دنیا کا قدیم ترین ادارہ ہے اور ''مذہب'' اور ''ریاست'' سے کہیں زیادہ قدیم ہے۔ اس ادارے کی قدامت اور انسانی سائیکی میں اس کے راسخ ہونے کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ خداؤں کو بھی خاندان کی ضرورت رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مصری اساطیر ہوں یا ہندوستانی اور یونانی، ہمیں ہر جگہ دیویوں اور دیوتاؤں پر مشتمل ''خاندان'' ملتے ہیں۔ زیوس، یورپا اور ہیرا سے اور پانچ دوسری دیویوں سے شادی رچاتا ہے، ہراکلیس اور سارپیڈون اس کے بیٹے ہیں۔ پاربتی شیو کی بیوی ہے، سرسوتی کا بیاہ برہما سے ہوا ہے اور لکشمی کا وشنو سے۔ اوسیرس کی بیوی آئسس ہے اور اس کی بہن نفی تس۔ جب ہم بت پرستی سے وحدانی مذاہب کی طرف آتے ہیں تو ابراہیم، ہاجرہ، سارہ، اسماعیل اور اسحاق کا خاندان ہے۔ موسیٰ اپنی بیوی اور بھائی ہارون کے شانہ بہ شانہ ہیں۔ عہد نامہ قدیم کا پہلا باب ''پیدائش'' سامی النسل نبیوں کے شجرۂ نسب اور خاندانوں کے تذکروں سے بھرا ہوا ہے۔ عیسائیت میں خاندان ہمیں تثلیث کی صورت میں نظر آتا ہے۔ اسلام میں رسولؐ، ان کی بیٹی اور داماد اس خاندان کو تشکیل

دیتے ہیں جس کے افراد ڈیڑھ ہزار برس گزر جانے کے بعد بھی مسلم معاشرے میں محترم اور معزز خیال کیے جاتے ہیں۔

دنیا کا یہ قدیم ترین ادارہ ایک طویل نامعلوم اور معلوم ارتقائی تاریخ رکھتا ہے۔ مشہور امریکی مورخ لوئیس ہنری مارگن نے ''خاندان'' کو ایک زندہ اور متحرک چیز قرار دیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ''وہ کبھی ایک حال پر نہیں رہتا، جس طرح سماج نیچے سے اوپر کی طرح ترقی کرتا ہے، اسی طرح خاندان بھی نیچے سے اوپر کی طرف ترقی کرتا رہا۔''

اس ارتقائی عمل کے دوران ہی ''خاندان'' کے ادارے کی سربراہی عورت کے ہاتھ سے نکل کر مرد کے ہاتھ میں چلی گئی۔ فریڈرک اینگلز مادرسری نظام کے اس خاتمے کو ''عورتوں کی ایک عالمگیر تاریخی شکست'' سے تعبیر کرتا ہے۔ ''جب مرد نے گھر کے اندر بھی باگ ڈور اپنے ہاتھوں میں سنبھال لی اور عورت اپنے رتبے سے گر گئی۔'' رتبے سے گری ہوئی اس عورت کے حقوق کی لڑائی جب مشہور برطانوی فلسفی، سیاسی مفکر اور معلم، جون اسٹوارٹ مل نے لڑی تو ۱۸۶۷ء میں اپنی کتاب میں یہ سوال اٹھایا کہ ''کیا انسانیت کی اس میں بہتری ہے کہ عورتیں آزاد ہوں؟ اگر ایسا نہیں ہے تو خواہ مخواہ ان کو پریشان کرنے اور ایک نظریاتی حق کی خاطر ایک سماجی انقلاب لانے کی کوشش سے کیا فائدہ؟'' یہ وہ سوال تھا جو اس زمانے میں عورتوں کی تحریک آزادی پر ناک بھوؤں چڑھانے والے مرد اٹھاتے تھے۔ پھر خود ہی مل نے اس کا جواب بھی دیا کہ ''عورتوں کی محکومی میں جو تکلیفیں ، غیر اخلاقی حرکتیں، برائیاں پیدا ہوتی ہیں ، وہ اتنی شدید ہیں کہ ان کو نظرانداز کرنا ممکن نہیں ہے۔ یہ واضح ہے کہ طاقت کا استعمال اس وقت تک نہیں رک سکتا جب تک کہ طاقت موجود ہے۔ یہ طاقت ایسی ہے کہ صرف نیک اور باعزت مردوں کو ہی نہیں دی گئی بلکہ سب مردوں کو حاصل ہے، خواہ وہ کتنے ظالم اور مجرم ہی کیوں نہ ہوں۔ شادی میں غلامی کا قانون موجودہ دنیا کے تمام اصولوں کا ہیبت ناک تضاد ہے۔ وہ اصول جو بڑی محنت سے آہستہ آہستہ تجربے کی بنیاد پر وضع کیے گئے ہیں۔ حبشی غلاموں کی آزادی کے بعد یہ واحد صورت باقی ہے جس میں ایک انسان دوسرے انسان کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ محض اس امید پر کہ وہ اپنے محکوم سے نرمی کا سلوک کرے گا۔ اس وقت ہمارے

قانون میں شادی ہی غلامی کی واحد صورت رہ گئی ہے۔ قانونی غلام آج کوئی نہیں ہے سوائے ہر گھر میں بیوی کے۔''

جون اسٹوارٹ مل نے انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں پدرسری خاندان کے جس ادارے پر حملہ کیا، وہ گزشتہ پانچ ہزار برس پہلے کی سومیری، بابلی، اکادی اور اشوری الواح گلی پر اور ساڑھے چار ہزار برس پرانے مصری پیپرس پر اپنی مکمل توانائی کے ساتھ جلوہ گر نظر آتا ہے۔ تپاح حوتپ، جسے دنیا کا سب سے پہلا معلوم ''معلم اخلاق'' کہا جاتا ہے، وہ مصر کے پانچویں خاندان ۲۳۴۵۔۲۴۹۴ ق م کے فرعون ازنیری کے زمانے میں گزرا ہے۔ یہ مصری دانشور پدرسری خاندان کے ادارے کی صراحت کرتے ہوئے اب سے ساڑھے چار ہزار برس پہلے لکھتا ہے کہ ''اگر تو دولت مند ہے تو اپنے لیے بیٹا حاصل کر... اگر تو صاحبِ حیثیت ہے تو اپنا گھر بنا اور گھر میں اپنی بیوی سے محبت کر کیوں کہ وہ اس کی مستحق ہے۔ اس کا پیٹ بھر، اس کی کمر کپڑے سے ڈھانک، اس کے بدن پر خوش بو مل، جب تک تو زندہ ہے اس کا دل خوش رکھ کیوں کہ وہ (بیوی) اپنے مالک کے لیے سود مند زمین (کھیتی) ہوتی ہے۔ جو کچھ تیرے پاس ہے اس سے اس کے دل کو تسکین پہنچا۔ اس طرح وہ تیرے گھر میں رہتی رہے گی۔ اگر تو اسے دھتکارے گا تو وہ رونے لگے گی۔''

پدرسری خاندان اور شادی کے بارے میں اس تحریر کو پڑھیے تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ ابھی ابھی لکھی گئی ہے۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ پدرسری خاندان کتنا قدیم ہے اور انسان کی سائیکی میں کس قدر راسخ۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے ہر علاقے کے قدیم و جدید ادب میں ''خاندان'' کے ادارے کے ایک ہزار ایک روپ اور رنگ ہیں۔

''خاندان'' کا ادارہ اردو ادب میں کس گہرائی تک اترا ہوا ہے، اس کا اندازہ ان دو کہانیوں سے لگایا جا سکتا ہے جو ہم میں سے بیش تر نے اپنے بچپن میں اپنی ماؤں یا نانیوں دادیوں سے سنی ہیں۔ ان میں سے ایک چڑے اور چڑیا کی کہانی ہے جس میں ''چڑیا لاتی ہے مونگ کا دانہ اور چڑا لاتا ہے چاول کا دانہ، دونوں مل کر کھچڑی پکاتے ہیں۔'' اس کہانی کی مادہ کردار چڑیا، کہانی کے نر کردار چڑے کے ہاتھوں سزا کو پہنچتی ہے

کنوئیں میں ڈبو دی جاتی ہے اور یوں ''خاندان'' میں نر کی حاکیت مستحکم ہوتی ہے
اور جب کہ پودنے اور پودنی کی کہانی میں ''راجہ مارے پودنی، ہم لڑنے مرنے جائیں''
کے نعرے کے ساتھ پودنا اپنی عزت و حرمت کے لیے نہ صرف یہ کہ راجہ کے محل پر
چڑھائی کر دیتا ہے بلکہ اس کے حامی و مددگار، جن میں چیونٹیاں، دریا، آگ اور آندھی
سب ہی شامل ہیں اور اس کے کان میں گھس کر راجہ کے محل تک پہنچتے ہیں، راجہ کے
سپاہیوں کو ہلاک کرتے ہیں اور محل کی اینٹ سے اینٹ بجا دیتے ہیں۔ بچوں کو سنائی
جانے والی یہ کہانیاں ہمیں یہ اشارہ دیتی ہیں کہ ہم نے اپنے پدرسری نظام کا انطباق
پرندوں کی دنیا پر بھی کیا ہے، اسی لیے چڑیا اگر جھوٹ بولے تو اس کی سزا میں چڑا اسے
جان سے مارنے کا حق رکھتا ہے اور کسی پودنے کی پودنی اگر اٹھالی جائے تو پودنا چوں کہ
نر ہے چنانچہ مادہ کی عصمت و عفت کا محافظ ہے۔ سو وہ نہ صرف یہ کہ خود راجہ کے محل پر
دھاوا کرتا ہے بلکہ اس کے بلاوے پر سارا سماج اس کی مدد کو چل پڑتا ہے اور اس کی
پودنی اسے واپس دلانے کے معرکے میں اس کا ساتھ دیتا ہے۔ یہ کہانی نہ صرف
پدرسری سماج میں مرد کی مردانگی کا اشارہ ہے بلکہ اس میں رعیت اور بادشاہت کے
درمیان ہونے والی آویزش بھی نظر آتی ہے۔ جس میں راجہ پدرسری نظام کا نمائندہ
ہونے کی حیثیت سے اپنی رعیت کی ماداؤں کا محافظ ہے لیکن جب وہ اپنے اس محافظ
کے کردار سے روگردانی کرتا ہے تو اس کی رعیت اسے سزا دینے کے لیے اس کے خلاف
بغاوت کر دیتی ہے اور یوں ''خاندان'' کا ادارہ ''ریاست'' کے ادارے کو شکست دے
کر اپنی حرمت کو قائم رکھتا ہے۔

اردو ادب میں ''خاندان'' کے ادارے کی بات یوں تو ''سب رس'' اور نثر کی
دوسری ابتدائی کتابوں سے شروع کی جاسکتی ہے لیکن میں اسے انیسویں صدی کی پہلی
نثری داستان ''باغ و بہار'' سے آغاز کرتی ہوں، جس کی کہانیوں میں ہمیں پدرسری
خاندان کے مختلف مرد رشتوں کی محسوس اور غیر محسوس حکمرانی نظر آتی ہے۔ ''باغ و بہار''
بادشاہ آزاد بخت اور ان چار درویشوں کا قصہ ہے جو ایک ویرانے میں اکٹھا ہیں اور رات
گزارنے کی خاطر ایک دوسرے کو اپنی اپنی کہانی سناتے ہیں۔ آزاد بخت اور ان چار

درویشوں کی کہانیوں میں ہمیں خاندان کے مختلف رشتے اپنی چھب دکھاتے ہیں۔ ''پہلے درویش کی بہن کیسی گھریلو اور سگھڑ ہے۔ رسم و رواج میں ٹھیٹھ ہندوستانی ہے۔ بھائی کے آنے پر کالے ٹکے اور ماش کا صدقہ دیتی ہے، جب رخصت کرتی ہے تو دہی کا ٹیکا ماتھے پر لگاتی ہے۔ بصرے کی شہزادی باپ کے قہر و عتاب میں پڑ کر بھی اس کے احترام کو فراموش نہیں کرتی۔ خواجہ سگ پرست کی ''نیک بخت جورو، ملک زیر باد کی کنیا جب یہ خبر سنتی ہے کہ اس کا شوہر مارا گیا تو سینے پر خنجر مار کر ستی ہوتی ہے۔'' پہلے درویش کی داستان میں زخمی شہزادی کا آنچل منہ پر لے لینا، پردہ دار خواتین میں ''پردے'' کو جسمانی تکلیف اور موت کے خوف سے زیادہ اہمیت اور اوّلیت دلاتا ہے اور مشرقی خاندانی روایات کو سامنے لاتا ہے۔ اسی طرح پہلی (دمشق کی) شہزادی کا درویش سے شادی کے بعد یہ کہنا کہ ''صلاحِ وقت یہ ہے کہ اب اس شہر میں رہنا میرے اور تیرے حق میں بھلا نہیں، آگے تو مختار ہے۔'' یہ بھی خاندان کی گہری روایت کی طرف اشارہ ہے گویا وہ بیوی کی حیثیت سے مشورہ تو دے سکتی ہے لیکن بہر حال ''مختار'' شوہر ہے، حالانکہ شادی سے قبل وہ جملہ احکام دیا کرتی تھی۔ اس طرح ایک ایسی مشرقی بیوی کا تصور ابھرتا ہے جو شوہر پرست ہے اور شادی کے بعد شوہر ہی اس کا سب کچھ ہے۔ پہلی شہزادی کی ماں اور وزیر زادی کی ماں، دونوں خالص مشرقی مائیں ہیں اور ان کے لیے ان کے مردانہ رشتے سب سے اہم اور افضل ہیں۔ پدرسری خاندان کی عورتیں، مردوں کے لیے کیا جذبات و احساسات رکھتی ہیں، اس کا اندازہ ''باغ و بہار'' میں وزیر زادی کی ماں کے اس جملے سے لگایا جا سکتا ہے کہ ''کاش کہ تیرے بدلے خدا اندھا بیٹا دیتا تو کلیجہ ٹھنڈا ہوتا اور باپ کا رفیق کار ہوتا۔'' ''شہزادی کی ماں کو عزت و ناموس کی فکر ہے۔ وزیر زادی کی ماں کو شوہر کی قید کا دکھ اور بیٹا نہ ہونے کا غم ہے۔'' ''باغ و بہار'' میں ہمیں خاندان کے رشتوں کے درمیان جہاں بے انتہا محبتیں نظر آتی ہیں وہیں خون کے رشتوں سے نفرت کی انتہا خواجہ سگ پرست کی صورت میں نظر آتی ہے، جو بھائیوں کی نمک حرامی اور غداری کی سزا کے طور پر انھیں پنجرے میں قید رکھتا ہے، انھیں اپنے وفادار کتے کا جھوٹا کھلاتا ہے اور پدرسری سماج کے قوانین کی پابندی کرتا ہے۔

''فسانۂ عجائب'' کے کردار شہزادہ جان عالم، شہزادی انجمن آراء، ملکہ مہر نگار، ماہ طلعت، فیروز بخت، پیر مرد، وزیر زادہ، سب ہی ''پدرسری خاندان'' کے ادارے میں اپنے اپنے کردار میں راسخ ہیں۔ ملکہ مہر نگار کا باپ ''پیر مرد'' ہے، وہ پیدائشی بادشاہ ہے لیکن مزاج فقیروں کا ہے، اسی لیے عظیم الشان السطنت چھوڑ کر گوشہ نشین ہو چکا ہے لیکن جب جان عالم کی جان پر بن جاتی ہے تو اسی کو جان عالم اور اس کے لشکر کو بچانے کے لیے بلایا جاتا ہے۔ ایسے موقع پر وہ اپنی عزلت نشینی کے باوجود اپنے ''باپ'' ہونے کے کردار سے روگردانی نہیں کرتا اور جھنجھلا کر ہی سہی، لیکن ''بچانے والے'' کا کردار بہ خوبی ادا کرتا ہے۔

''خاندان'' ایک مضبوط و مستحکم ادارے کے طور پر ہمیں ''فسانۂ عجائب'' میں کئی رنگ میں نظر آتا ہے۔ مثلاً جان عالم کے ماں باپ کا اس کی جدائی میں روتے روتے اندھا ہو جانا، جان عالم کا مہر نگار اور انجمن آراء کی وفاداری پر شک کرنا، مہر نگار سے شہزادہ جان عالم کا بہ طور ایک مرد، وعدہ وفا کرنا، سمندری طوفان میں گھر کر گم ہو جانے والی ملکہ کی تلاش میں شہزادے کا سر ہتھیلی پر رکھ کر پھرنا۔ یہ سب اس کی علامتیں ہیں کہ خاندان کے مردانہ اور نسائی کردار اپنے اپنے متعین سماجی رویوں سے کہیں روگردانی نہیں کرتے۔ اولاد کی محبت، عشق میں گرفتاری اور محبوباؤں یا ہونے والی بیویوں کے لیے جاں سپاری، وہ رویے ہیں جو خاندان کے ادارے سے پھوٹے ہیں۔

اودھ پر ہندی شاعری اور ہندوستانی سماج کا بہت گہرا اثر تھا اور ''دونوں میں عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہوتا ہے، مرد ہمیشہ معشوق رہتا ہے۔ رادھا اور کرشن کے عشق کی بنیاد بھی یہی روایت ہے اور شیو اور پاربتی کے معاملات بھی اسی خمیر سے تیار ہوئے ہیں۔ چنانچہ جس معاشرے کے لیے ڈرامے ''اندر سبھا'' میں بادشاہِ وقت خود کنھیا بنتا ہو اور خوب صورت عورتیں گوپیوں کا روپ دھارتی ہوں، وہاں جانِ عالم سا خوب صورت معشوق... اگر فہم و فراست میں کورا ہے اور عیش و عشرت کا دلدادہ ہے تو وہ کیا کرے کہ اس کے معاشرے میں اس وصفِ خاص کو حُسن خیال کیا جاتا ہے، قبیح نہیں۔ عورتوں میں فہم و فراست کا ہونا، مردوں کو صائب مشورہ دینا بھی اس زمانے کے قارئین کا پسندیدہ عنصر۔ ہے

کیوں کہ ایسا ہوتا تھا۔ حضرت محل جیسی جری، فہمیدہ اور سیاست داں خاتون اس معاشرے کا جیتا جاگتا نمونہ تھیں۔"

ہندوستان میں سانس لیتے ہوئے اور زندگی کرتے ہوئے "مسلمان خاندان" میں "پردہ" وہ ذیلی ادارہ ہے جس کی گرفت اپنی عورتوں پر بہت شدید رہی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ مسلمان ہی کیا، ہندو خاندان بھی اپنی عورت سے پردے کی پابندی کراتا تھا۔ اس حوالے سے اٹھارویں صدی کی ایک نہایت اہم داستان "بوستانِ خیال" کا تذکرہ ضروری ہے۔ یہ داستان محمد تقی خیال نے مغل بادشاہ محمد شاہ کی دِلّی میں لکھنی شروع کی اور مرشد آباد میں بنگال کے نواب سراج الدولہ کی زیرِ سرپرستی مکمل کی۔ اس داستان میں "پردہ" ایک ادارے کے طور پر جس قدر طاقت ور نظر آتا ہے، اس کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ بوستان میں ہندو عورتوں کے پردے کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔

"ایک پردہ باریک بہ طریق نقاب، چہرے پر ضرور رہتا ہے۔"

"مسلمانوں کے ہندوستان آنے کے بعد پردہ بہت سخت ہوگیا۔ یہ مردوں کی طرف سے خواتین کے لیے پابندی نہیں تھی بلکہ شریف عورتیں خود اس بات کو پسند نہیں کرتی تھیں کہ کوئی غیر مرد انھیں دیکھے۔ مشہور ہے کہ ایک مرتبہ نور جہاں ہوا خوری کے لیے محل کے کوٹھے پر ٹہل رہی تھیں کہ کسی راہ گیر نے اسے دیکھ لیا، غیرت نے یہ گوارا نہ کیا ، اسی وقت تمنچہ نکال کر راہ گیر کو ختم کر دیا۔ جہاں آراء بیگم نے اسی جرم میں ایک شاعر صیدی طہرانی کو شہر سے نکالنے کا حکم دیا تھا۔ ابو الفضل نے حرم سرا کے گرد پہرے سے متعلق لکھا ہے:

"حرم شاہی کے اندرونی حصے میں باعصمت عورت بہ طور پاسبان مقرر ہیں... حصار حرم کے باہر خواجہ سراؤں کا پہرہ ہے اور ان سے مناسب فاصلے پر باوفا اور قابلِ اعتماد راجپوتوں کا ایک گروہ پاسبانی کا کام انجام دیتا ہے۔ راجپوتوں کے بعد حصار کے دروازوں پر بھی جفاکش و راست باز پاسبان پہرے کے لیے مقرر ہیں۔ ان نگہبانوں کے علاوہ حصار کے بیرون، چاروں طرف امرا، احدی و دیگر اہلِ فوج مرتبہ بہ مرتبہ نگہبانی کرتے ہیں۔"

ایسے ہی پہرے کو دیکھ کر بریر کہتا ہے کہ قریب قریب ناممکن ہے کہ وہ انسان کو نظر آسکیں۔

''بوستانِ خیال'' میں بھی پردے کی یہی سختی نظر آتی ہے، خورشید لقا اس وجہ سے صاحب قرآن اصغر کے روبرو نہیں آتی کہ اس نے والدین سے اجازت نہیں لی۔ جبکہ خورشید، صاحبِ قرآن کی ملکۂ خاص تھی۔ شاہزادے کے سامنے آنے سے قبل نقاب الٹنی ہوتی ہے، بیگمات اس وقت تک کسی کے سامنے نہیں جاتیں جب تک اپنے شوہر سے اجازت حاصل نہ کرلیں۔

''بغیر رضامندی یا بے اجازت مالک نفس کے کسی غیر کے روبرو بے پردہ ہونا صاحبانِ عفت و عصمت سے بعید ہے۔''

''صاحبِ قرآن اکبر کے حریف جمشید خود پرست کی بیوی بھی پردہ کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان نگار، ہر مذہب و ملت کی عورت کا مرد نامحرم کے روبرو جانا خلاف شرع سمجھتا ہے۔ یہ بیگمات اگر کبھی ثواب کے لیے قیدیوں کو کھانا کھلانے جاتی ہیں تو اول قیدیوں کی آنکھوں پر پٹیاں بندھوا دی جاتی ہیں تا کہ کوئی دیکھ نہ سکے۔ سلطان رکن الملک نے صرف اس وجہ سے بیٹی کو قتل کرنے کا ارادہ کیا کہ اس نے مردانہ لباس پہن کر میدان جنگ میں مقابلہ کیا جس سے اس کے قد و قامت پر نامحرموں کی نظر پڑی۔ حرم سرا میں پردے کا یہ عالم ہے کہ جب دس سالہ بدرِ منیر محل میں جاتا ہے تو نو سالہ شہزادی حجرے میں مخفی ہو جاتی ہے۔

''صرف خواتین ہی اپنے پردے کا لحاظ نہیں رکھتیں بلکہ مرد بھی ان کے پردے کا خیال کرتے ہیں: ''دیوانہ ہوا ہے، خبردار ایسی حرکت نہ کرنا۔ ہمارا یہ منصب نہیں کہ اپنے ولی نعمت کی ناموس کو دیکھیں۔''

''تم محل سرا میں پردہ کرواؤ۔'' سالوط نے پردہ کروایا اور ان کو اندر محل سرا کے لے گیا۔

غرض نامحرم کے پردے کا ذکر داستان میں ہر جگہ موجود ہے۔

اردو کے ناولوں اور افسانوں میں ''خاندان'' کے ادارے کو تلاش کرنے سے پہلے

میں ''داستانِ امیر حمزہ'' کی ان ۴۶ جلدوں کا تذکرہ کروں گی جن میں ''طلسم ہوشربا'' کے دس ہزار صفحات بھی شامل ہیں۔ یہ ۴۶ جلدیں تقریباً ۵۰ ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں۔ اس عظیم الشان نثری کارنامے کی اشاعت کا آغاز لکھنؤ میں منشی نول کشور کے چھاپے خانے سے ۱۸۸۱ء میں ہوا اور ۱۹۱۷ء تک جاری رہا۔ ''اردو زبان بجا طور پر یہ فخر کر سکتی ہے کہ اس میں دنیا کا سب سے زیادہ ضخیم قصہ موجود ہے۔'' یہ داستان ۳۶ برس کی مدت میں لکھی گئی اور چھپنے کے مرحلوں سے گزری۔ کہنے کو یہ جادوگروں اور جادوگرنیوں، شہزادوں اور شہزادیوں کے عشق و آویزش کا ایک طومار ہے جس میں جادوئی قصے ہیں اور مافوق الفطرت واقعات، لیکن در حقیقت یہ اودھ کے اس عظیم تہذیبی سلسلے کا پرتو ہے جس میں ''کوشلیا جیسی ماں، دسرتھ جیسے باپ، سیتا جیسی بیوی، رام جیسے بیٹے، لچھمن جیسے سپاہی اور بھرت جیسے بھائی نے سانس لی اور جس اودھ میں حضرت محل جیسی جیالی خاتون پیدا ہوئی۔'' یہی وجہ ہے کہ ۵۰ ہزار صفحات کی اس داستان میں ''خاندان'' کے بنیادی رشتے اپنی پوری قوت سے نظر آتے ہیں، لیکن ایک بنیادی فرق کے ساتھ اور وہ یہ کہ ''رامائین'' اگر ہندوستانی مردوں کا رزمیہ ہے تو ''داستانِ امیر حمزہ'' اور ''طلسم ہوشربا''، ''لڑنے والی عورتوں کی ایک داستان۔'' ''رامائین'' میں جس خاندان کا تذکرہ ہے اس کے افراد کی تعداد محدود ہے جب کہ ''داستانِ امیر حمزہ'' اور ''طلسم ہوشربا'' میں کفر اور اسلام کی معرکہ آرائیاں بیان کی گئی ہیں۔ اسلام کی نیابت حضرت امیر حمزہ اور کفر کی کمان افراسیاب جادوگر کے ذمے ہے، پھر ان دونوں کے تابعین، مقلدین، جاں نثار، اور باج گزار ہیں۔'' اور ان سب لوگوں کے خاندانوں کے افراد کی تعداد لامحدود۔ ''رامائین'' میں اگر مرد معاملات کے فیصلے کرتے ہیں تو پچاس ہزار صفحوں پر پھیلی ہوئی ''داستانِ امیر حمزہ'' کے خاندان کے نسائی کردار مردانہ وار فیصلے کرتے، جنگیں لڑتے اور عشق میں مرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ''طلسم ہوشربا'' کی دنیا ہی الگ ہے۔ یہاں عورتوں کی عمل داری ہے، میدان جنگ میں گھوڑے وہ دوڑائیں، تلوار سے، تیر سے، جادو سے، سحر سے، مردوں کو وہ زیر کریں۔ ان کا پشتارہ باندھ کر گھوڑے کی پشت پر ڈال کر انھیں ساتھ لے آئیں، عشق کریں، حسد کریں، محفلیں سجائیں۔ ملکہ برق شمشیر زن،

ملکہ روشن نگاہ سر بلند، ملکہ مشعل نگاہ، ملکہ ذیلم سحر زبردست، ملکہ صفت سحر ساز، کیسی کیسی شہزادیاں اور جادوگرنیاں ہیں کہ جن کے نام جو کھم گڑے ہوئے ہیں اور جن کی زمین سے آسمان تلک فرماں روائی ہے۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں جب کہ سماج میں عورتوں کا پڑھنا معیوب سمجھا جاتا تھا اور لکھنا سیکھنے کے بارے میں تو یہ بات ایک عام کہاوت تھی کہ لڑکیاں بالیاں ہماری اگر لکھنا سیکھیں گی تو عشق نامے لکھیں گی، اماں باوا کی ناک کٹائیں گی، آسمان میں تھلگلی لگائیں گی۔ ایسے زمانے میں ''طلسم ہوشربا'' کی ہیروئنوں کا عالم یہ تھا کہ ''ادھر جرأت جادو نے حال رہائی عشاق، اور روانہ ہونا عمرو کا سمت کوکب، دریافت کر کے شاہ طلسم کو، نامہ لکھا، ہنوز نامہ بھیجنے نہ پائی تھی کہ ایک طائر سحر، فرستادۂ شاہ جادواں اس کے زانو پر آبیٹھا۔ اس کے گلے میں نامہ بندھا تھا۔ اس نے وا کر کے پڑھا، لکھا تھا کہ اے ملکہ ابھی جنگ آغاز نہ کرنا، جب میں کہوں اس وقت لڑنا۔ اس مضمون کو پڑھ کر اپنا نامہ اسی طائر سحر کی گردن میں باندھ دیا۔ وہ طائر اڑ کر افراسیاب کے پاس آیا۔''

آج سے سوا سو برس پہلے ''طلسم ہوشربا'' لکھنے والے مصنفین اس زمانے میں قلم کی جولانی دکھا رہے تھے جب عورت کے سائے کا بھی پردہ ہوتا تھا چنانچہ ''اس کے لیے یہ آسان ترکیب نکالی گئی کہ ہر ملکہ، شہزادی یا حسینہ غیر مسلم ہوتی ہے اور جب وہ مسلمان ہو جاتی ہے تو پھر وہ محل کے اندر بھیج دی جاتی ہے اور اس کی آزادی کے دن ختم ہو جاتے ہیں لیکن شیرانِ عرب کو دوسری غیر مسلم شاہزادیاں مل جاتی ہیں۔''

برصغیر کی مسلمان عورت کے ساتھ پردے کے حوالے سے وقت نے جو مذاق کیا، وہ ایک الگ کہانی ہے جس کا ذکر یہاں ضروری نہیں، لیکن یہ کہے بغیر رہا بھی نہیں جا سکتا کہ پدرسری خاندان کے ذیلی ادارے کے طور پر ''پردہ'' اب کراچی سے کلکتے اور لاہور سے لندن تک ''حجاب'' کی صورت طبقہ اعلیٰ اور متوسط طبقے میں سرخ رو ہوتا نظر آتا ہے۔

۱۸۵۷ء کی موجِ خوں، برصغیر کے سر سے گزر چکنے کے بعد انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں جہاں ایک طرف ''داستانِ امیر حمزہ'' اور ''طلسم ہوشربا'' کی تخلیلاتی

فضا میں غیر مسلم حسینائیں مسلمان ہونے کے بعد اپنی آزادی سے دستبردار ہو رہی تھیں۔ وہیں اردو میں وہ حقیقت پسند اور معاملہ فہم ادیب پیدا ہو رہے تھے جو سمجھ گئے تھے کہ ''بادِفرنگ'' خاندان کے ادارے کو گھاس پھونس کی طرح اُڑا کے لے جائے گی۔ اسی لیے انھوں نے پدرسری خاندان کو بچانے کے لیے ایک نئی حکمت عملی وضع کی۔ وہ ''خاندان'' کے ادارے میں کسی غیر مسلم حسینہ کو مشرف بہ اسلام کر کے شامل کرنے کی بجائے ان لڑکیوں کی نسل کو پروان چڑھانے کے خواہاں تھے جسے متوسط طبقے کے مسلمان خاندان کی ضروریات کے مطابق تعلیم دی گئی ہو۔

ڈپٹی نذیر احمد کی ''مراۃ العروس'' (۱۸۶۹ء) ہو یا شاد عظیم آبادی کی صورۃ الخیال (۱۸۷۶ء)، نواب افضل الدین کی ''فسانۂ خورشیدی'' (۱۸۸۶ء) ہو یا اردو کی پہلی تمثیل نگار خاتون، رشدۃ النساء کی ''اصلاح النساء'' (تحریر: ۱۸۸۱ء، اشاعت ۱۸۹۴ء) ... یہ سارے تمثیلی قصے ''خاندان'' کے ادارے کی اصلاح اور اسے جدید دور سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ ان قصوں میں سے کسی میں تعلیم نسواں کا مسئلہ اٹھایا گیا ہے تو کوئی مسلمان خاندانوں میں رائج غیر اسلامی رسوم و روایات کی نفی کے لیے لکھا گیا ہے۔ کسی میں عقدِ بیوگان کی حوصلہ افزائی کی گئی ہے تو کسی میں مسلمان عورتوں کو اس کی تربیت دی گئی ہے کہ وہ اپنے شوہروں کو طوائفوں کے جال سے کیوں کر باہر نکالیں۔ ڈپٹی نذیر احمد کی اصغری ہو یا حسن آراء، شاد عظیم آبادی کی ولایتی بیگم ہو یا افضل الدین کی خورشیدی بیگم یا رشیدۃ النساء کی اشرف النساء۔ یہ سب خاندان کے ادارے کو مستحکم کرنے اور اس کی ہلتی ہوئی بنیادوں کو پھر سے جمانے کے لیے تخلیق کیے جانے والے کردار ہیں۔

ہم جب ''خاندان'' کو بہ طور ایک ادارہ اردو ادب میں تلاش کرتے ہیں تو اس کی بہترین تصویریں ہمیں انیسویں صدی کی آخری دہائی اور بیسویں صدی کے ابتدائی دہائیوں کے تمثیلی قصوں اور ناولوں میں نظر آتی ہیں۔

الطاف حسین حالی کا ''مجالس النساء''، عبدالحلیم شرر کا ''بدرالنساء کی مصیبت''، منشی سجاد حسین کا ''احمق الذی''، مرزا عباس حسین ہوش کا ''نادر جہاں''، مولوی شبیر الدین کا

''اقبال دلہن''، سید احمد دہلوی کا ''قصہ مہر افروز''، بیگم صغرا ہمایوں مرزا کا ''زہرا''، نذر سجاد حیدر کا ''اختر النساء''، سید علی سجاد عظیم آبادی کی ''نئی نویلی''، محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی کا ''دلفگار''، محمد امجد حسین المعروف بہ ہمایوں مرزا کا ''خواب شگفتہ''، خجستہ اختر بانو کا ''آئینۂ عبرت''، والدہ افضل علی کا ''گودڑ کا لال''، محمدی بیگم کا ''صفیہ بیگم''، منشی محمد مصطفیٰ خاں کا ''نسیم آرزو''، منشی ہادی حسین کا ''حجاب النساء''، منشی عبدالرحمٰن شوق کا ''خورشید جہاں''، شیخ احمد کامل کا ''کلثوم''... اردو ادب کے وہ ابتدائی تمثیلی قصے اور ناول ہیں جو آج یکسر بھلائے جا چکے ہیں لیکن جنھوں نے زوال آمادہ جاگیرداری نظام کے سائے میں پنپنے والے پدرسری خاندان کی نئی بنیادیں فراہم کرنے کی کوشش کی۔

بازار حسن، پدرسری سماج کا جزو لازم ہے اور اس بھیانک تضاد کا مظہر ہے جو معلوم تاریخ سے آج تک پدرسری سماج میں پایا جاتا ہے۔ وہ مرد، جو اپنی عورت کو سات پردوں میں رکھتا ہے اور اپنے نسائی رشتوں کی حرمت کے لیے جان دے دیتا ہے، وہی بازار حسن کی سیڑھیاں چڑھ کر عورت کی عصمت و عفت کو سکوں سے خریدتا نظر آتا ہے۔ پدرسری خاندان کا یہ پہلو ہمیں اردو کے پہلے ناول ''نشتر'' میں نظر آتا ہے جس میں اٹھارویں صدی کی مسلمان طوائف کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اسی موضوع کو کمال ہنرمندی سے مرزا ہادی رسوا نے ''امراؤ جان'' میں برتا اور انیسویں صدی کے برصغیر میں عورت اور مرد کا یہ تعلق ہمیں جزئیات کے ساتھ دکھایا۔ پدرسری خاندان ''طوائف'' کے ساتھ، کیا برتاؤ کرتا ہے، وہ ہمیں ''امراؤ جان ادا'' کے آئینے میں نظر آتا ہے اور بیسویں صدی میں مرد اور عورت کے اس تعلق کو سعادت حسن منٹو نے اپنے افسانوں میں بیان کیا۔

''فسانۂ آزاد'' ڈھائی ہزار صفحوں پر پھیلا ہوا شاہکار ہے، جسے پنڈت رتن ناتھ سرشار نے لکھا۔ ان کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ ان کا ''فسانۂ آزاد'' ہو یا ''جام سرشار''، ''کامنی'' اور ''سیر کہسار''۔ ان ناولوں میں مسلمان اور ہندو خاندان بطور ادارے کے ہمارے سامنے آتا ہے۔ وہ ایک ایسی عورت کی کہانی بھی لکھتے ہیں جو شادی شدہ ہونے کے باوجود بیوگی کی زندگی گزارتی ہے کیوں کہ اس کا شوہر، جو لام پر گیا ہوا تھا، اس کے بارے میں اسے اطلاع ملتی ہے کہ وہ جنگ میں شہید ہو گیا ہے لیکن اسے اس بات کا

یقین نہیں آتا اور وہ اپنے شوہر رنبیر سنگھ کا انتظار کرتی رہتی ہے اور آخر کار اس کا یقین سچا ثابت ہوتا ہے جب کہ ''فسانہ آزاد'' کا ''خوجی زوال آمادہ جاگیردارانہ تمدن کا خاص کردار ہے جو مٹتی ہوئی تہذیب اور معاشرت پر بھرپور طنز ہے اور ان لوگوں پر پھبتی ہے جو مذہب اور دھرم کی آڑ لے کر ہماری مٹتی ہوئی، بوسیدہ، کہنہ تہذیب کو پھلتا پھولتا دیکھنا چاہتے ہیں اور نئی تہذیب کی قدروں سے روشناس ہونے کی قطعاً کوشش نہیں کرتے۔ اسی طرح ''سیر کہسار'' کی بیگم قمرن اور نازو، ہندوستان کی مسلمان عورتوں کے سچے چہرے ہیں۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کو سب سے زیادہ داد اس بات کی ملنی چاہیے کہ ان کے ناولوں میں فرقہ وارانہ فرق نظر نہیں آتا۔ جس خوبی سے وہ ہندو خاندان کی عکاسی کرتے ہیں اتنی ہی مہارت سے مسلمان خاندان کا نقشہ کھینچتے ہیں۔

برطانوی تسلط ہندوستانی سماج کو تیزی سے بدل رہا تھا اور مسلم اشرافیہ اس ''نئی ہوا'' سے بے طرح سہمی ہوئی تھی۔ چنانچہ اردو کے متعدد ادیبوں نے زوال آمادہ جاگیرداری نظام کے سائے میں پنپنے والے پدرسری خاندان کو نئی بنیادیں فراہم کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے برصغیر کی مسلمان عورت کو تعلیم کے زیور سے آراستہ کر کے اسے تابع دار اور وفا شعار بیوی، جاں نثار ماں، بہن اور بیٹی کے سانچے میں ڈھال کر قدیم و جدید کی اس جنگ میں ہراول کے طور پر استعمال کیا۔ یہ ادیب اس حقیقت سے بہ خوبی آگاہ تھے کہ ''پدرسری خاندان'' کی بنیاد عورت ہے اور اگر مسلمان عورت کی حالت نہیں سدھرتی اور اس پر جبر کم نہیں ہوتا تو بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر، جلد یا بہ دیر وہ بغاوت کر دے گی جس سے ''خاندان'' کی چولیں روز بہ روز ہلتی ہی چلی جائیں گی۔

شعوری طور پر یہ نقطۂ نظر رکھنے والے ادیبوں میں سب سے اہم نام علامہ راشد الخیری کا ہے جنھوں نے ناول اور قصوں کے ذریعے مسلم سماج کی توجہ اس طرف دلائی کہ ''سوسائٹی، رسوم کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی ہے۔ توہمات اس کے گلے کا ہار ہو رہے ہیں۔ پیروں اور مریدوں نے اسے تختۂ مشق بنا رکھا ہے، شرک نے مذہب کی صورت اختیار کر لی ہے۔ اسراف ایک عذاب ہو گیا اور انگریزی تہذیب، اپنی نمائشوں اور دل فریبیوں کے ساتھ سوسائٹی کے حقیقی اجزا کو منتشر کرتی جا رہی ہے۔ رواداری کا

خاتمہ ہوتا جاتا ہے ۔ کنبہ پروری عنقا ہورہی ہے ۔ خود غرضیاں بڑھتی جارہی ہیں۔ نفسانیت کا رنگ غالب ہے ۔ روحانیت معدوم ہورہی ہے۔عورت مظلوم ہے، اسے اس کے حقوق سے محروم کر دیا گیا ،اس پر جسمانی اور روحانی قیدیں اس کثرت سے عائد کر دی گئی ہیں کہ وہ مفلوج ہوگئی ہے ۔ وہ اپنے شوہر کی رفیق حیات نہ رہ کر محض اس کی تفریح کی چیز بن گئی ہے۔''

علامہ راشد الخیری، جو ابھی تک کی تحقیق کے مطابق اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں، ان کا پہلا افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' ۱۹۰۳ء میں لاہور سے نکلنے والے رسالے ''مخزن'' میں شائع ہوا۔ ''نصیر اور خدیجہ'' جو خط کی تکنیک میں لکھا گیا ہے، اسے پڑھ جائیں تو ''پدرسری خاندان'' اپنے تمام خون کے رشتوں اور ان رشتوں کے تقاضوں، ان کی نزاکتوں، حلاوتوں اور بے مہریوں کے ساتھ نظر آتا ہے۔ اردو کا یہ پہلا افسانہ جو ایک عورت خدیجہ کی زبان سے بیان ہوا، پدرسری نظام کو جھنجوڑتا اور جگاتا ہوا ہے۔ اس افسانے کی عورت، اپنے مخاطب مرد کو یاد دلا رہی ہے کہ اگر اس نے اپنی ذمے داریاں نہ پہچانیں اور پوری نہ کیں تو سارا شہر، دوسرے لفظوں میں سارا سماج، اس پر تھوکے گا اور وہ اس دنیا میں منھ دکھانے کے قابل نہیں رہے گا۔ علامہ راشد الخیری نے سیکڑوں افسانے لکھے اور درجنوں ناول، اور سب کا مرکزی خیال یہی ہے کہ خاندانی نظام کا شیرازہ بکھرنے نہ پائے اور پدرسری سماج کی ہوا اکھڑ نہ جائے۔

جدید تعلیم اور مغربی تہذیب کے اثرات ''عورت'' کی ذہنی اور نفسیاتی حالت کو کس حد تک متاثر کر سکتے ہیں۔ اس کا سب سے زیادہ شعور راشد الخیری کو تھا۔ وہ جانتے تھے کہ عورت پدرسری خاندان میں kingpin کی حیثیت رکھتی ہے اور اگر وہ اپنی جگہ سے اکھڑ گئی تو خاندان کا شیرازہ بکھر جائے گا۔ اسی لیے وہ عورت کے ''اسلامی حقوق'' کی بحالی کے لیے ہر وقت سرگرم تھے، ان کا کہنا تھا کہ ''مسلمان اگر اب تک نہیں سمجھے تو اب سمجھ لیں کہ آج کی عورت ۱۸۵۷ء کی عورت نہیں، وہ ۱۹۳۳ء کی عورت ہے۔۔۔ اس وقت مسلمانوں نے ٹھنڈے دل سے اس کے حقوق واپس نہ کیے، جو اسلام اس کو دے چکا ہے تو ارتداد کیسا؟ وہ اسلام سے ہی کنارہ کش ہو جائے گی۔'' اس موضوع پر انھوں نے سیکڑوں صفحے

سیاہ کیے، کیوں کہ ان کا خیال تھا کہ اگر برصغیر کی عورت کو اس کے ''اسلامی حقوق'' دلا دیے گئے تو وہ مطمئن ہو جائے گی اور پردے کے دائرے میں رہتے ہوئے اتنی ہی تعلیم حاصل کرے گی جتنی اس کے خاندان کی بہبود کے لیے ضروری ہے اور اس طرح مسلمان خاندان بچایا جا سکے گا۔

منشی پریم چند کے ناولوں اور افسانوں میں خاندان کا ادارہ مسلم اور ہندو کرداروں کے ذریعے ابھرتا ہے۔ انھوں نے بہ طور خاص خاندان کے دیہاتی اور قصباتی کرداروں کی بے مثال تصویر کشی کی۔ ''بڑے گھر کی بیٹی''، ''کفن'' اور ''دو بیل'' ان کے وہ افسانے ہیں جن میں خون کے رشتے سانس لیتے اور دھڑکتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ انھوں نے شہر کے ہندو سفید پوش طبقے کو اپنا موضوع بنایا۔ چنانچہ ان کے افسانوں میں اس طبقے کی خاندانی بُنت ابھر کر سامنے آتی ہے۔

خواجہ حسن نظامی کے ''غدر کے افسانے'' اس خاندان کی مکمل تباہی و بربادی کا نوحہ ہیں جس کا چراغ لال قلعے کے سقوط کے ساتھ ہی بجھ گیا۔ وہ محض ایک شاہی خاندان کے زوال کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ اس ''خاندان'' کی بنیادوں کے کھوکھلا ہو جانے کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں، جو صدیوں سے برصغیر میں قائم تھا اور جسے جدید فرنگی تعلیم اور تہذیب و تمدن کی توپوں نے مورچے پر رکھ لیا تھا اور جو تیزی سے منہدم ہو رہا تھا۔ ان افسانوں میں شہزادیوں کا عصمت فروشی پر مجبور ہونا اور شہزادوں کا بھیک مانگنا، اس بات کی علامت ہے کہ مغل پدرسری سماج کے مقتدرین اپنے فرائض منصبی ادا کرنے اور اپنے مختلف رشتوں کی حرمت بچانے میں ناکام رہے۔

''غدر ۱۸۵۷ء میں باغی فوجوں نے بہادر شاہ کے مضبوط و بہادر لڑکے مرزا مغل کو اپنا کمانڈر انچیف بنا لیا اور مرزا مغل عملاً باغیوں کی سرداری کا کام انجام دینے لگے۔... باغی فوجیں بھاگ گئیں، انگریزی فوج نے دہلی فتح کر لی، بہادر شاہ، باشادہ ہمایوں کے مقبرے میں گرفتار ہو گئے۔ مرزا مغل، مرزا ابوبکر وغیرہ فاتح فوج کے ہاتھوں اسیر ہو کر قتل کر دیے گئے۔ دِلّی لٹی اور دِلّی والے گرتے پڑتے پناہ کی تلاش میں نکلے۔ اس وقت نرگس نظر اپنی والدہ کے ساتھ، جو مرزا مغل کی ایک منظورِ نظر لونڈی تھی، بیل گاڑی میں سوار جنگل

میں جا رہی تھی... گاڑی قطب صاحب کی درگاہ سے آگے بڑھ کر چھتر پور کے قریب پہنچی تھی کہ سامنے سے چند سوار آتے ہوئے نظر آئے، ان لوگوں نے سمجھا کہ انگریز فوج آگئی ہے، اس واسطے انھوں نے گاڑی کو راستے سے ہٹالیا اور چاہا کہ درختوں کی آڑ میں چھپ جائیں مگر گاڑی دس قدم بھی آگے نہ بڑھنے پائی تھی کہ سوار قریب پہنچ گئے اور انھوں نے گاڑی کو گھیر لیا... نرگس نظر کا بیان ہے کہ "جب (ڈاکو) میری والدہ کو مجھ سے جدا کر کے لے چلے تو وہ اپنے بال نوچتی تھیں اور دھاڑیں مار مار کر روتی تھیں، اور میں بھی "اماں اماں" کہہ کر چیختی تھی۔ مگر ان ظالموں کو ہم میں سے کسی کی فریاد پر بھی رحم نہ آتا تھا۔ مجھ کو جب تک اماں کا گھوڑا نظر آتا رہا، ان کو چیخ چیخ کر پکارتی رہی۔" اس کے بعد نرگس نظر گھوسیوں کے ہاتھ لگتی ہے اور ان کے گھر میں اس پر جو کچھ گزرتی ہے، اس کا بیان خواجہ حسن نظامی کی زبان سے سنیے:

"تین دن کے بعد اس مکان والے کی بیوی نے کہا کہ اری تو دن بھر بیٹھی رہتی ہے، کچھ کام کیوں نہیں کرتی۔ ہمارے ہاں مفت کی روٹی نہیں ہے۔ خدمت کرے گی تو کھانے کو ملے گا۔ میں نے کہا مجھے کام بتاؤ، تم جو کہو گی میں وہی کروں گی۔ اس عورت نے کا گھر میں جھاڑو دیا کر بھینسوں کا گوبر اٹھایا کر، اور ان کے اُپلے تھاپا کر۔"

"میں نے جواب دیا، اُپلے تھاپنے مجھ کو نہیں آتے، جھاڑو میں نے کبھی نہیں دی، یہ کام میں نے کبھی نہیں کیے۔ میں ہندوستان کے بادشاہ کی پوتی ہوں، مگر خدا نے یہ وقت مجھ پہ ڈالا ہے تو جو کام تم کہو گی وہی کروں گی۔ دو چار دفعہ مجھ کو یہ کام کر کے بتاؤ تا کہ میں سیکھ جاؤں، وہ عورت بڑی نرم مزاج تھی۔ اس نے مجھ کو جھاڑو دینی اور اُپلے تھاپنے سکھا دیے اور میں یہ کرنے لگی۔"

"ایک دن مجھ کو شدت کا بخار تھا اور اس کی تکلیف کے سبب مجھ سے اُپلے نہ تھاپے گئے۔ اس عورت کا خاوند گھر میں آیا اور مجھ کو پڑا ہوا دیکھا تو اس نے میرے ایک ٹھوکر ماری اور کہا، دس بج گئے، تو اب تک پڑی سوتی ہے۔ یہ لال قلعہ نہیں ہے، گھوسی کا گھر ہے، اٹھ کر بیٹھ اور گوبر تھاپ۔"

"گھوسی کے ٹھوکر مارنے سے میری آنکھوں میں آنسو آگئے۔ میں اٹھ بیٹھی اور کہا،

مجھ سے خطا ہو گئی ۔ میں ابھی گوبر تھاپتی ہوں، چنانچہ میں نے اسی بخار کی حالت میں جھاڑو دی، اور اُپلے بھی تھاپے۔... میں نے گھوسیوں کی زندگی میں جان بوجھ کر کبھی قلعہ اور اس کی بادشاہی کا خیال نہیں کیا۔ مگر میں مجبور تھی کہ دل ہر روز بچپن کا وقت یاد دلاتا تھا، اور سوتے میں بھی دیکھا کرتی تھی کہ میرے والد مرزا مغل مسند پر بیٹھے ہیں، میں ان کے زانو پر سر رکھے لیٹی ہوں، لونڈیاں چنور ہلا رہی ہیں، اور دنیا مجھ کو بہشت کا ٹکڑا معلوم ہوتی ہے، لیکن جب آنکھ کھلتی ہے تو ٹوٹے ہوئے چھپر، ایک چکی، ایک چرخہ اور تین چار پائیوں کے سوا گھر میں کچھ بھی نظر نہ آتا تھا۔ اب اگر کوئی مجھ سے پوچھے کہ کیا تم مرزا مغل کی بیٹی نرگس ہو؟ تو میں صاف کہہ دوں گی کہ نہیں۔ میں تو ایک غریب گھوسن ہوں، کیونکہ آدمی کی ذات وہی ہے جس ذات کے کام کرتا ہو۔''

یہ بیان اس بات کا اشارہ تھا کہ اب اس زمین بوس سماج کے ملبے پر کوئی نیا سماج تعمیر ہوگا جس کے خدوخال پہلے سے قطعاً مختلف ہوں گے۔

سجاد حیدر یلدرم، اردو کے ان ادیبوں میں سے ہیں جنھوں نے نئے سماج کی تعمیر اور اس کے نتیجے میں نئے خاندان کی ترتیب وتہذیب کا خواب دیکھا۔ انھوں نے عورت کا ذکر اس انداز سے کیا کہ ''اب وہ چلمن کے پیچھے سے جھانکنے والی سرشار کی سپہر آراء نہ تھی۔ وہ عورت کو اپنے ہم راہ ، اپنے برابر لانا چاہتے تھے جو ہندوستان میں ناممکن تھا۔ انھوں نے قصبوں کی لڑکیوں کو لکھنؤ اور دلی کی حویلیوں کی چار دیواریوں سے نکال کر بمبئی کی چوپاٹی پر کھلی ہوا میں سانس لیتا دیکھنے کی تمنا کی تھی۔ برصغیر میں خاندان کا ادارہ، جو بیسویں صدی کے نئے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کو تیار نہ تھا، اس پر سب سے پہلی کھلی ہوئی ضرب سجاد حیدر یلدرم نے لگائی اور معاشرے میں انتشار اور انقلاب برپا کرنے کی ٹھانی۔''

ان کے بعد اردو ادب میں نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، علی عباس حسینی، اختر اورینوی، محمد مجیب، اوپندر ناتھ اشک، حیات اللہ انصاری، مجنوں گورکھپوری، سہیل عظیم آبادی اور مرزا عظیم بیگ چغتائی نے اپنے اپنے طور پر ''خاندان'' کے ادارے کی تصویر کشی کی، اس کی رجعت پسندی پر تیر وتبر چلائے اور اسے نئی جہتوں سے روشناس کیا۔

ان میں سے عظیم بیگ چغتائی کا بطور خاص ذکر ہونا چاہیے جنھوں نے ایک تعلیم یافتہ اور روشن خیال عورت کا پیکر تراشا جو ان کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلنے والی تھی اور صنفی مساوات پر مبنی ایک نئے خاندان کی تشکیل میں ان کا ساتھ دے سکتی تھی۔ اس خاندان کی عکاسی انھوں نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں کی، جس کے وہ خواب دیکھتے تھے اور اس طرح اردو ادب میں "خانم" ایسی نئی عورت کا تعارف ہوا۔ انھوں نے جن عورتوں کی صورت گری کی "ایسی عورتیں ہمارے ادب میں (پہلے) تخلیق نہیں ہوئیں۔ وہ عورتیں، جو ہر ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود ایک ہی ماں کی بیٹیاں ہیں۔ شعلہ نما، چاند پرست، شبنم زدہ، ہوا خور عورتیں، خوبصورت، بے باک، خوف زدہ، ذہین، خوش گفتار، نڈر عورتیں۔ آدھی بچی، آدھی ماں، آدھی دلہن اور آدھی خواب جیسی عورتیں۔"

پدرسری سماج کی ظالمانہ بالادستی نسائی حقوق کی پامالی پر قلم اٹھانے کے حوالے سے عظیم بیگ چغتائی کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے زنا بالجبر، شادیوں میں طبقاتی تفریق، راجواڑوں میں مردوں سے انتقام لینے کے لیے ان کی خواتین پر جنسی مظالم اور محرمات سے زنا ایسے نازک موضوعات پر قلم اٹھایا۔ ان میں سے بعض ایسے موضوعات ہیں جن کو آج تک شاید ہی کسی نے افسانے یا ناول میں بیان کیا ہو۔

عظیم بیگ چغتائی کے ناولٹ "ویمپائر" کو پڑھیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ زنا بالجبر کا شکار ہونے والی ایک لڑکی کے جذبات و حالات، اس کی بے بسی اور بے کسی کو عظیم بیگ چغتائی نے کس دیانت سے بیان کیا ہے۔

"میرا نکاح نہ ہوا ہوتا اور میں کسی اور کی نہ ہو چکی ہوتی تو میں اس وحشی درندے ہی کو ایسے موقعے پر قبول کر لیتی، ضرور بالضرور اسے راضی کر لیتی کہ تو مجھے چاہتا ہے تو ابھی دو گواہوں کو بلا کر مجھ سے نکاح کر لے۔ مگر موجودہ صورت ضرورت سے زیادہ تکلیف دہ تھی، مجھے اپنی عزت نہیں بلکہ اس کی عزت کو بچانا تھا جس کی میں ہو چکی تھی اور موجودہ صورت میں یہ ناممکن تھا کہ میں اپنی اور اس ظالم کی عزت ایک کر لوں۔ میں حیران تھی کہ الٰہی! میں کیوں کر اس ظالم سے پیچھا چھڑاؤں.... قصہ مختصر میری خوشامد کے جواب میں اس

نے مجھ سے نکاح کے وعدے کیے، وہ کہتا تھا کہ نکاح پھر ہو جائے گا اور میں کہتی تھی کہ پہلے نکاح ہونا چاہیے، میں جانتی تھی کہ یہ مکار ہے اور وہ جانتا تھا کہ یہ عیارہ ہے، صبح ہوتے ہی اور چھوٹتے ہی پھر کاہے کو ہاتھ آئے گی... الغرض اس بحث اور گفت وشنید کا یہ نتیجہ نکلا کہ اس کی باتوں کا مجھے سختی سے جواب دینا پڑا، اس کی ہر امکانی چالاکیوں کا میں جواب دے چکی تھی اور اپنی بات پر قائم تھی، اور اب مجھے سختی کرنا پڑی۔ اس کا نتیجہ اس کی طرف سے سچ مچ سختی کا ہوا، میری جھڑکی کے جواب میں اس کا فولادی پنجہ میری طرف دراز ہوا۔ میری طرف سے بھلا کیا کش مکش ہوتی۔ اس نے اپنی انگلیاں میرا گلا گھونٹنے کے لیے حلق پر جمادیں اور مجھے گرا کر اس زور سے گلا دبایا کہ سچ مچ میری آنکھیں نکل پڑیں، مگر گرفت ڈھیلی ہوتے ہی میں نے جو زور لگایا تو اس نے مجھے قابو میں کر کے اور میرا گلا دبا کر اس بری طرح مارنا شروع کیا۔"

"مگر میرے ارادے میں اب تک کوئی کمی نہ تھی۔ میں نے اپنے بائیں طرف چاقو پڑا دیکھا، میرا ہاتھ آزاد تھا اور میں نے اسی بے بسی کے عالم میں چاقو جھپٹ کر اس کے منہ پر مارا۔ مگر میری قسمت خراب تھی، اول تو بائیں ہاتھ کا وار اور پھر کہاں میں کم زور لڑکی اور کہاں وہ طاقت وار جوان۔ اس نے سر ایک طرف کو کر لیا اور چاقو کی نوک اس کے کان کو چھیلتی ہوئی نکل گئی، اس نے چاقو چھین کر دور پھینکا اور پھر جو میرے منہ میں کپڑا ٹھونس کر مجھے بری طرح مارنا شروع کیا تو سچ مچ مجھے مارتے مارتے بھرتا کر دیا، مگر میری پھر بھی وہی کشمکش تھی، حتیٰ کہ اس نے تنگ آ کر ہاتھ مروڑ کر میری مشکیں پشت کی طرف دونوں ہاتھ کر کے خوب اچھی طرح ڈوپٹے سے باندھ دیں۔"

"میرے دونوں ہاتھ پشت پر بندھے ہوئے تھے اور منہ میں کپڑا اس بری طرح ٹھونسا ہوا تھا کہ سانس بند ہوا جا رہا تھا۔ قصہ مختصر خالص قوتِ حیوانی، میری قوت پر محض اپنی شہہ زوری کی وجہ سے غالب آ گئی اور ایک کمزور بے بس جسم کو مارکوٹ سے نیم جان کر کے جکڑ دیا گیا۔ گلا گھونٹ دیا گیا۔ کپڑا منہ میں ٹھونس کر تنفس روک دیا گیا... سانس گھٹنے لگا۔ سوائے سر پٹخنے کے دوسرا چارہ نہ تھا۔ انتہائی صدمے اور سانس کے گھٹنے سے روح پرواز کرتی معلوم دی... آنکھوں میں چکر آ گیا۔ آخری مرتبہ میں نے سانس کی تکلیف سے زور

سے زمین پر سر دے مارا... سانس اور بھی زیادہ گھٹا... آنکھیں نکلی پڑی تھیں اور میں بے ہوش ہوگئی اور وہ مضمون ہوا کہ "مردہ بدستِ زندہ۔"

اسی طرح "شہ زوری" میں ایک ناخواندہ اور کم حیثیت لڑکی کو اپنے حقوق کا مکمل شعور ہے اور یہ شعور کسی اسکول، کالج یا یونی ورسٹی کی دین نہیں۔ وہ زندگی کی بھٹی میں جلائی گئی اور کندن بن کر نکلی۔ اس نے حسب نسب، طبقاتی اونچ نیچ اور خاندان کے ادارے کی بالادستی کو جس طرح تہ و بالا کیا، اس کا اندازہ "شہ زوری" کی ان چند اختتامی سطروں سے لگایا جاسکتا ہے۔

"بیٹی! تو جیتی میں ہارا۔ تو حق پر اور میں خطاوار۔ میں نے جو ظلم کیے تو بھی معاف کردے۔"

"... یہ تو سب کچھ عرصہ ہوا قصہ ماضی ہوگیا۔ اب میں (ریاست) پیلوا کی معزز بہو ہوں مگر ایک بات ہے، وہ یہ کہ مارے شرم کے کٹی جاتی ہوں۔ جب سوچتی ہوں کہ اے بے حیا، بے شرم! نوکر چاکر اور میاں سے لے کر سسر تک، سب ہی کو تو نے جوتیوں سے مارا ہے۔ خاندان کا کوئی مرد نہیں چھوڑا جسے نہ پیٹا ہو۔ نہ دکھانے کے قابل نہیں، تف ہے تیری نالائقی پر۔"

"کچھ بھی ہو لیکن موجودہ حالت یہ ہے کہ مجھے اگر ذرا بھی غصہ آجاتا ہے تو نوکر لرز جاتے ہیں اور پیلوا کے محل کانپ اٹھتے ہیں اور میرے کانوں میں صدا آتی ہے کہ اے عورت! تیرا نام شہزوری ہے۔"

"طلسم ہوشربا" کے صفحوں پر محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر نے جن شمشیر زن شہزادیوں اور جان لیوا جادوگرنیوں کی جولانیاں دکھائی تھیں اور پھر انھیں لشکر حمزہ کے مسلمان سرداروں کی عاشقی میں مشرف بہ اسلام کرا کے، زنا کے قید خانے میں ابد تک کے لیے لے جا بٹھایا تھا، ان ہی شہزادیوں اور جادوگرنیوں کو عظیم بیگ چغتائی کے جادو بیاں قلم نے پردے کے طلسم سے آزاد کرایا، انھیں جدید تعلیم و تہذیب سے روشناس کرلیا اور شیرانِ عرب کی کچھار سے نکال کر انھیں ایک نئی چھب، نئی ادا سے اردو ادب میں زندہ کردیا۔

اردو ادب میں ہم مسز حجاب امتیاز علی کی تحریروں کو فراموش نہیں کر سکتے جنھوں نے ایک خواب آلود فضا کے خیالی سماج میں سانس لینے والے اور ایک دوسرے میں باہم پیوست رشتوں کا ایک ایسا خاندان آباد کیا جسے تصوراتی سمجھتے ہوئے بھی اس کے موجود اور زندہ ہونے کی خواہش ضرور کی جاسکتی ہے۔

۱۹۳۲ء میں سجاد ظہیر، احمد علی، ڈاکٹر رشید جہاں اور محمود الظفر کے افسانوں کا مجموعہ ''انگارے'' کے نام سے شائع ہوا اور اسی کے ساتھ اردو ادب میں اس تحریک کا ظہور ہوا، جو ترقی پسند تحریک کے نام سے پہچانی جاتی ہے اور جس نے اردو ادب اور ہندوستانی سماج، دونوں کے زمین و آسمان بدل کر رکھ دیے۔ اس تحریک کے سائے میں کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، اختر حسین رائے پوری اور بلونت سنگھ ایسے ادیبوں کا ظہور ہوا جنھوں نے جاگیرداری کے خلاف آواز بلند کی، طبقاتی کشمکش کو اجاگر کیا، پدرسری سماج کی جانب سے ہونے والے عورتوں کے استحصال پر احتجاج کیا، یوں یہ ادیب، خاندان کے ادارے کے مختلف زوال آمادہ اور بوسیدہ پہلوؤں کو سامنے لائے۔

بیسویں صدی کے نصف تک پہنچتے پہنچتے قحط، جنگیں، فسادات اور انسان کے انسان پر توڑے ہوئے مظالم نے برصغیر میں پدرسری خاندان کے مثبت پہلوؤں، رشتوں کی نزاکتوں اور لطافتوں کو تہس نہس کر دیا۔ برصغیر کی تقسیم کے وقت عورت کے خلاف پدرسری خاندان نے مذہبی جنون کو اپنے سب سے دھاردار ہتھیار کے طور پر مسلمان اور ہندو عورت کے خلاف نہایت سفاکی اور بے رحمی سے استعمال کیا۔ منٹو نے اس عظیم انسانی المیے اور پدرسری خاندان کی منافقتوں کے علاوہ جنس، شہوانیت، ظلم، ایذادہی، قتل و خون، تیز ہیجانی جذبات، غیر معمولی واقعات اور غیر معمولی انوکھے کرداروں کے ساتھ چونکا دینے والے افسانے تخلیق کیے۔ یہ افسانے خاندان کے ادارے سے مایوس ہو کر طوائفوں میں پناہ لینے والے تنہا اور مایوس انسان کا قصہ ہیں۔ خاندان کی ''رسوم اور پابندیوں سے اس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے۔'' پدرسری خاندان میں رشتوں کی بربادی اور توہین کا ایک رنگ ''کھول دو'' میں نظر آتا ہے۔

''ایک کمرے میں کوئی بھی نہیں تھا۔ بس ایک اسٹریچر تھا، جس پر ایک لاش پڑی تھی۔ وہ چھوٹے چھوٹے قدم اٹھاتا ہوا بڑھا۔ کمرے میں دفعتاً روشنی ہوئی۔ اس نے لاش کے مردہ چہرے پر چمکتا ہوا تل دیکھا...اور چلایا۔

''سکینہ!''

''ڈاکٹر، جس نے کمرے میں روشنی کی تھی، پوچھا: ''کیا ہے؟''

''اس کے حلق سے صرف اتنا نکل سکا!'' جی میں...''میں اس کا باپ ہوں۔''

''ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا...پھر لاش کی نبض ٹٹولی اور اس نے کہا: ''کھڑکی کھول دو۔''

''مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔ بے جان ہاتھوں نے ازار بند کھولا۔

''بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا: ''زندہ ہے....میری بیٹی زندہ ہے۔''

''ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو چکا تھا۔''

پدرسری خاندان جہاں ''کھول دو'' میں اس طور بے آبرو ہوتا نظر آتا ہے، وہیں اس کے Dehumanise ہونے کی انتہا ''ٹھنڈا گوشت'' میں نظر آتی ہے۔ جب کہ راجندر سنگھ بیدی کے یہاں ''لاجونتی''، ''گرہن''، ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' ایسے افسانوں میں خاندان کے ادارے کو بچانے کی کوشش کی گئی ہے۔ بیدی کے یہاں فسادات اور وحشی پن کے بھالے سے ادھڑے ہوئے ایسے خاندانوں کی کہانیاں ہیں جن میں میاں بیوی ساتھ ساتھ رہتے ہوئے اور ایک دوسرے سے نرمی کا برتاؤ کرتے ہوئے بھی، اس ناقابل بیان تنہائی کا شکار ہیں جو آہستہ آہستہ صرف بیدی کے افسانوں میں ہی دوسرے متعدد ادیبوں کی تحریروں میں بھی خاندان کی بُنت کو ادھیڑتی ہوئی اور انسان کی کائناتی تنہائی کو اجاگر کرتی نظر آتی ہے۔

جاگیرداری، غیر ملکی تسلط، بیروزگاری اور بھوک نے ''خاندان'' کے ادارے میں جو گھناؤنا پن، کمینگی، جنسی استحصال اور جنسی گھٹن، خود غرضی اور کھوکھلا پن پیدا کیا، اس کی سب سے کامیاب عکاسی عصمت چغتائی نے کی ہے۔ وہ راشد الخیری یا ان سے قبل کے مرد اور خواتین ادیبوں کی طرح خاندان کے ادارے کی لیپا پوتی کی قائل نہ تھیں۔ اسی لیے

انھوں نے ''نوجوان لڑکیوں، لڑکوں، بوڑھی عورتوں، زن مرید شوہروں، جنتی بی بیوں'' کی کہانیوں کے ذریعے پدرسری خاندان کے ادارے کو آئینہ دکھایا ہے۔ ان کے ناول ''ٹیڑھی لکیر'' میں اگر خاندان کا ادارہ جدید تعلیم یافتہ اور معاشی طور پر خودمختار عورت کے سامنے کمزور پڑتا دکھائی دیتا ہے۔ تو وہیں ''ننھی کی نانی'' ایسا زہرناک افسانہ پدرسری خاندان کے منہ پر ایک طمانچہ ہے۔ جس میں متشرع اور متدین سربراہِ خاندان، جو آٹھ برس کی ننھی کی عصمت کا محافظ ہے، وہی اس کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے۔

''دوپہر کا وقت تھا۔ ڈپٹیائن اپنے بھائی کے گھر بیٹے کا پیغام لے کر گئی ہوئی تھیں۔ نانی منڈیر پر جامن کی چھاؤں میں جھپکی لے رہی تھیں۔ سرکار خس خانے میں قیلولہ فرمارہے تھے۔ ننھی پنکھے کی ڈوری تھامے اونگھ رہی تھی۔ پنکھا رک گیا اور سرکار کی نیند ٹوٹ گئی۔ شیطان جاگ اٹھا اور ننھی کی قسمت سوگئی... کہتے ہیں بڑھاپے کے آسیب سے بچنے کے لیے مختلف ادویات اور طلاؤں کے ساتھ حکیم، وید، چوزوں کی یخنی تجویز فرماتے ہیں۔ نو برس کی ننھی چوزہ ہی تو تھی ... جب ننھی کی نانی کی آنکھ کھلی تو ننھی غائب۔ محلہ چھان مارا کوئی سراغ نہ ملا۔ مگر رات کو جب نانی تھکی ماندی کوٹھری کو لوٹی تو کونے میں دیوار سے لگی ہوئی ننھی، زخمی چڑیا کی طرح اپنی پھیکی پھیکی آنکھوں سے گھور رہی تھی۔ نانی کی گھگھی بندھ گئی اور اپنی کمزوری کو چھپانے کے لیے وہ اسے گالیاں دینے لگی۔ ''نال زادی، اچھال چھکا۔ یہاں آن کر مری ہے۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے پنڈلیاں سوج گئیں۔ ٹھہر جا تو، سرکار سے کیسی چار چوٹ کی مار لگواتی ہوں۔''

''مگر ننھی کی چوٹ زیادہ دیر نہ چھپ سکی۔ نانی سر پر دوہتڑ مار مار کر چنگھاڑنے لگی۔ ڈپٹیائن نے سنا تو سر پکڑ کر رہ گئیں۔ اگر صاحبزادے کی لغزش ہوتی تو شاید ڈانٹ ڈپٹ ہو جاتی مگر ڈپٹی صاحب ... محلے کے کھیا۔ تین نواسوں کے نانا۔ پنج وقتہ نمازی۔ ابھی پچھلے دنوں مسجد میں چٹائیاں اور لوٹے رکھوائے۔ منہ سے پھوٹنے والی بات نہیں۔''

''ننھی کی نانی'' میں ڈپٹی صاحب کا کردار اس ''باپ''، اس ''رکھوالے'' اور ''محافظ'' کی موت کا اعلان ہے، جو پہلے خاندان کا خداوند ہوتا تھا اور جس کے بارے میں فرض یہ کیا جاتا تھا کہ اس کے سائے میں اس کے تمام زیردست رشتے سکھ کی نیند سوئیں گے۔ اردو

ادب میں بطور ادارہ خاندان کی موت کو سب سے کامیابی اور سفاکی سے عصمت چغتائی نے لکھا ہے اور ان کے بعد یہ کام ہاجرہ مسرور، جیلانی بانو اور واجدہ تبسم کرتی نظر آتی ہیں۔ واجدہ تبسم کمرشل ازم کا شکار ہو کر جنسی افسانے لکھنے کی طرف نکل گئیں ورنہ ''شجر ممنوع'' کے افسانوں میں ان کی اٹھان بہت اچھی تھی اور انھوں نے بھی جاگیرداری سماج کے خاندان کی دیمک زدہ عمارت کو کئی زاویوں سے دیکھا اور لکھا تھا۔ جیلانی بانو کے افسانے ہوں یا ناول، ان میں نرمی اور دردمندی سے یہ کام کیا گیا ہے۔ ان کا تازہ ترین افسانہ ''پرامس'' جدید صنعتی دور کی افراتفری، بہتر اور پُر آسائش زندگی کی تلاش میں خاندان کے افراد کے یورپ و امریکا اور خلیجی ملکوں میں بکھر جانے اور مشترک خاندان کی شکست و ریخت کی مکمل اور پُر درد تصویر ہے۔

اردو ادب میں عزیز احمد ایک بڑا نام ہیں۔ ایک ایسا نام جو بہت رواروی میں لیا جاتا ہے لیکن اگر خاندان کی عمارت کے منزل بہ منزل گرنے کے مناظر دیکھنے ہوں تو عزیز احمد کے ناول ایسے کئی منظر فراہم کرتے ہیں۔ انھوں نے زوال پذیر جاگیرداری سماج، ابھرتے ہوئے تعلیم یافتہ متوسط طبقے اور ان دونوں کے درمیان ہونے والی کشمکش کو ''گریز''، ''ہوس''، ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں بہت چابک دستی سے اجاگر کیا ہے۔ ان کی تاریخی کہانیاں اور ناولٹ ''زریں تاج''، ''خدنگ خستہ'' اور ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' اس پدرسری خاندان کے خدوخال اجاگر کرتی ہیں جو تاریخ کے دھندلکوں میں گم ہو چکی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں فیملی یا خاندان ان افراد کا نام ہے جو مختلف مذاہب سے تعلق رکھنے کے باوجود ایک ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں خاندان کے ادارے کی شکست و ریخت کسی اور ہی رنگ میں نظر آتی ہے۔ وہ تقسیم ہند کے بعد کے اس تہذیبی خرابے کی مرثیہ خواں ہیں۔ ''جس میں اقدار اور انسانی رشتوں کے زوال، زمین سے بے تعلقی، جلاوطنی اور اضطراب کے بجھے ہوئے شعلوں سے دھواں اٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔'' وہ اپنے ناولوں اور افسانوں میں تاریخی شعور کی نمائندگی کرنے والی ایک ایسی فن کارہ نظر آتی ہیں جو انسانوں کے معاملات کو بہت اوپر سے دیکھ رہی ہے، اسی لیے ان کے

یہاں خاندان کے ادارے کا زوال، جلاوطنی کے عذاب اور تہذیب کے زوال کی صورت میں سامنے آیا ہے۔

''وہ زمانے ختم ہوئے۔ اسٹیج کے پرانے ساتھی چھٹ گئے۔ ماسٹر فیروز نے شراب پی پی کر جان دے دی۔ اختر آفندی کی آواز بیٹھ گئی۔ ریس کورس پر سارا جمع جتھا ہار گئے۔ فقیری لے لی، اجمیر شریف کی درگاہ پر جاپڑے۔ ڈھیلا بائی خاموشی بائی سکوپ کی مقبول ایکٹریس بن گئی تھی، فلمی نام مس ڈولی۔ ٹاکی کے نئے دور میں گلنار کی طرح وہ بھی ناکام رہیں۔ گلنار دو تین ٹاکی فلموں کی ہیروئن بن گئی تھیں مگر ریٹائر ہوگئیں۔ اب کام کرنے کی نہ عمر ہے نہ ضرورت۔ اللہ نے بہت دھن دولت دی۔ صندوقچے ہیرے جواہرات سے پٹے پڑے ہیں۔ بڑی محنت کی کمائی ہے بے بس کفن کا چونگا کرلیا۔

اب اللہ گل رو کو اسی طرح کامیاب کرے۔ گلنار نے نگاہ اٹھا کر بیٹی کو دیکھا، جو پھر انگریزی کا سبق یاد کرنے میں جٹ گئی تھی۔ ''جاؤ تمھارے ریاضی کا وقت ہوگیا ہے۔'' گلنار نے اس سے کہا۔ لڑکی کا دیدہ پڑھائی میں بالکل نہیں لگتا۔ مگر آج کل کے زمانے میں انگریزی کی تھوڑی سی شد بد بہت ضروری ہے۔ لڑکی فوراً اٹھی، دروازے کی طرف بھاگنے لگی۔ گلنار نے فوراً ڈانٹا، ''ہز ہائی نس سے اجازت لو، تسلیم عرض کرو۔'' اس عمر میں قدم قدم پر تربیت کی ضرورت ہے۔ ورنہ ڈیرے دار طوائفوں کی شائستگی اور تہذیب کے محض افسانے باقی رہ جائیں گے۔

گل رو، ماں کی طرح حسین نہیں۔ سانولی رنگت، معمولی ناک نقشہ۔ یاد نہیں پڑتا اس کا باپ کون تھا۔ شاید کوئی مارواڑی تھا۔ مگر پاک پروردگار نے شکل کی کسر آواز سے پوری کر دی۔ ماشاء اللہ کوئل۔ گانے کی باقاعدہ تعلیم لے رہی ہے۔ پانچ چھ سال بعد بمبئی کی سینما انڈسٹری پر آواز کے بل ہی چھا جائے گی۔ انشاء اللہ۔ جب پیدا ہوئی، کلکتہ میں دیوالیہ جوبلی تھیٹر کمپنی کے مشہور ناٹک ''گل روزینہ'' کو پسٹن جی خریدنا چاہتے تھے۔ وہ معاملہ تو نہ پٹ سکا، گلنار نے لڑکی کا نام گل روزینہ البتہ رکھ لیا۔ اللہ مبارک کرے۔''

وہ اپنے ایک افسانے میں بے اختیار لکھتی ہیں۔'' آپ نے کہا تھا نا کہ کارزار

حیات میں گھسان کا رن پڑا ہے۔ اسی گھسان میں وہ کہیں کھو گئے۔ زندگی انسانوں کو کھا گئی۔ صرف کا کروچ باقی رہیں گے۔"

انتظار حسین، جو اردو ادب کا ایک اہم نام ہیں اور ان کے افسانوں میں "پہلے فرد" پر معاشرے کو یا کردار پر ماحول کو ترجیح حاصل تھی، اب پورا وجود اور اس کے مسائل مرکز نگاہ بنتے ہیں۔ اب محض خارجی مشاہدہ ہی کافی نہیں، باطن کی آنکھ بھی کھلتی ہے۔ ان کی بعد کی کہانیوں میں زیادہ توجہ ذات کے باطنی منظر نامے، وجود کی نوعیت و ماہیت، اخلاقی و روحانی زوال اور داخلی رشتوں کے بھیدوں اور رازوں پر مرکوز ہونے لگتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا ناول "شام اودھ"، حیات انصاری کا "آگ کا پھول"، احمد ندیم قاسمی کے افسانے "رئیس خانہ" اور "طمانچہ"، خدیجہ مستور کا ناول "آنگن"، صالحہ عابد حسین کے ناول، ابوالفضل صدیقی کے ناولٹ، ممتاز مفتی کا "علی پور کا ایلی"، شکیلہ اختر، شوکت صدیقی، الطاف فاطمہ، ممتاز شیریں، رضیہ سجاد ظہیر، نثار عزیز بٹ، جمیلہ ہاشمی، رضیہ فصیح احمد، ضمیر الدین احمد، غلام الثقلین نقوی، صغریٰ مہدی، بانو قدسیہ، سائرہ ہاشمی، فرخندہ لودھی اور عفرا بخاری کے ناول اور افسانے بیسویں صدی کے نصف آخر میں خاندان کے ادارے کی شکست و ریخت اور پدرسری نظام کی پسپائی کے مختلف پہلو اور زاویے اجاگر کرتے ہیں۔

یہاں قاضی عبدالستار کا بطور خاص تذکرہ ہونا چاہیے جن کے افسانے خاندان کے زوال کا ایک متنوع منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے "شب گزیدہ" سے یہ سفر شروع کیا تھا اور ان کے تازہ ترین ناول "حضرت جان" میں خاندان کے ادارے کی دھجیاں اُڑ گئی ہیں۔ "ایک چیخ بلند ہوئی جیسے کسی نے کسی کے خنجر بھونک دیا ہو۔ سب چونک پڑے لیکن پھر سب اپنے آپ میں گم ہو گئے۔ اتنے میں حضرت جان آگئیں۔

راجہ نے بے ساختہ پوچھ لیا، "کون چیخا تھا؟"

"پوچھتے ہو کون چیخا تھا؟ مسوری سے دو بہنیں لائے ہو خرید کر فرزوق کے لیے، وہی چیخی تھی۔ کتنے میں خریدے تھے یہ گوشت کے ڈھول؟"

راجہ اٹھ رہا تھا کہ دوسری چیخ بلند ہوئی، جو دوسری عورت کی تھی اور اس سے زیادہ

اذیت ناک تھی۔ اب سب کھڑے ہوگئے، آہستہ آہستہ دروازے تک پہنچ گئے تھے، تھوڑی دیر میں کراہنے کی آواز بھی بند ہوگئی۔

دروازہ کھلا، صرف حضرت جی (فرزوق) نکلے، حضرت جان کے ساتھ راجہ بھی داخل ہوگیا۔ دو عورتیں شراب میں دھت دو مسہریوں پر پڑی ہیں۔ بجو نے اسے دیکھتے ہی چادریں الٹ دیں، وہ نسیم اور شمیم تھیں۔

بجو نے اس کا شانہ ہلایا ''نہ مجھ ماں کو چھوڑا اور نہ ان بہنوں کو۔''

اس (راجہ) نے آنکھیں اٹھائیں جو نگاہوں سے خالی تھیں۔''

خونی رشتوں کی حرمت، تعلقات کی نزاکت اور پدرسری سماج کی حاکمیت کا جو محل جاگیرداری نظام نے برصغیر میں تعمیر کیا تھا، وہ اگر کسی ادبی فن پارے میں مکمل طور پر زمین بوس نظر آتا ہے تو وہ قاضی عبدالستار کا ''حضرت جان'' ہے۔ جس میں خاندان کا ادارہ نشانِ عبرت بن گیا ہے اور پدرسری سماج میں دیوث اور دلال کے طور پر ابھرتا ہے۔ جس نے اپنی غربت سے لڑنے کی بجائے خلیج کی دولت کے سامنے ہتھیار ڈال دیے۔

ادھر عبدالصمد کا ''دو گز زمین'' اور الیاس احمد گدی کا ''فائر ایریا'' ہے جس میں برصغیر کی تقسیم، مزدور کی فرقہ وارانہ تقسیم اور غربت کے ہاتھوں خاندان کی تقسیم کے سامنے ہتھیار نہیں ڈالے گئے ہیں اور خاندان کے ادارے کو نئی بنیادوں پر تعمیر اور استوار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ غیاث احمد گدی، اقبال مجید، قیصر تمکین اور یونس گاسکر بھی ان ادیبوں میں ہیں جنھوں نے بطور ادارہ خاندان کے زوال اور پدرسری سماج کی پسپائی کو کسی نہ کسی طور پر اپنا موضوع بنایا ہے۔

برصغیر کی تقسیم نے اس پدرسری خاندان پر گہرے اثرات مرتب کیے جو اردو ادب کے صفحوں پر سانس لیتا تھا۔ بیسویں صدی کی ایک عظیم اور خونیں نقل مکانی شمالی ہند اور پنجاب میں رونما ہوئی اور اس نے ہمارے پدرسری سماج کے طبقے الٹ دیے۔ ''پردہ'' جو مسلم خاندانی نظام کا ایک بنیادی ستون تھا، اس میں دراڑیں پڑ گئیں، معاشی ضرورتوں کے تحت عورتوں کا گھروں سے باہر نکلنا، لڑکیوں کا تعلیم حاصل کرنا اور متحرک ہونا، انھیں گھر کے دائرے میں قید کر کے رکھنے والوں کے لیے ناگزیر ہوگیا۔ چنانچہ پدرسری خاندان نے

''نظریہ ضرورت'' کے تحت اس نئی اور ناخوش گوار صورتِ حال کو برداشت کرلیا کہ اسی میں عافیت تھی۔

اس صورت حال کے اثرات ادب پر بھی مرتب ہوئے چنانچہ پچاس کی دہائی سے بیسویں صدی کی آخری دہائی تک، ناول اور افسانے کے میدان میں عورتیں ہمیں مردوں کی ہمسری کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ان ادیب خواتین نے اپنی تحریروں میں پدرسری خاندان کی متعین کردہ سماجی روایات ہی کو نہیں توڑا، وہ ہمیں ریاست سے بھی ٹکراتی ہوئی نظر آتی ہیں جن میں سب سے بڑی مثال قرۃ العین حیدر کی ہے جنھوں نے ''آگ کا دریا'' لکھ کر پاکستانی ریاست اور بعض مرد ادیبوں کی جانب سے متعین کیے جانے والے ''اسلامی'' اور ''پاکستانی'' ادب کے اصولوں کو یکسر مسترد کیا۔ پاکستانی ریاست کو اور پاکستانی پدرسری سماج کو انھوں نے ایک بڑا صدمہ یہ پہنچایا کہ وہ پاکستان کی شہریت ترک کر کے چلی گئیں اور پاکستانی ریاست اور مردانہ سماج کو یہ پیغام دیا کہ ادب کوئی ایسی مملکت نہیں ہے جس میں ریاست یا مذہب کو مداخلت کی اجازت ہو۔

گزشتہ چند دہائیوں میں اردو کے ادیبوں کے لیے انسان کا مقدر، کائنات میں اس کی بے بضاعتی اور جدید صنعتی نظام میں انسان کا غیر انسانی کل پرزوں میں بدل جانے کا عرفان اور اس عرفان کی دہشت، اتنے بڑے معاملات تھے اور ہیں کہ خاندان کے ادارے کی تعمیر یا اس کی تخریب کا معاملہ کہیں بہت پیچھے جا پڑا ہے۔ فسادات، جنگیں، قتل عام، سیاسی استبداد، فرقہ واریت، نظریاتی سخت گیری، قومی اور نسلی تعصبات، جو پہلے کے زمانوں میں ایک علاقے میں محدود ہوتے تھے، اب پورے کرۂ ارض پر پھیل گئے ہیں اور ان معاملات کی سفاکی نے خاندان کو نگل لیا ہے، جیسے کوئی اژدھا کسی چھپکلی کو نگل لے۔ یہی وجہ ہے کہ بلراج منرا ہوں یا انور سجاد، خالدہ حسین ہوں یا سریندر پرکاش، رشید احمد ہوں یا منشا یاد، احمد داؤد ہوں یا نجم الحسن رضوی، مسعود اشعر یا مظہر الاسلام ہوں، مرزا حامد بیگ یا اسد محمد خاں ہوں، حسین الحق یا انور خان، جوگندر پال ہوں یا فہیم اعظمی، مشرف احمد، محمود واجد، آصف فرخی، علی حیدر ملک، اے خیام، نور الہدیٰ سید، شمشاد احمد یا نعیم آردی ہوں، عطیہ سید، نیلم احمد بشیر، شہناز پروین ہوں یا فردوس حیدر، احمد یوسف، سید محمد

اشرف، سلام بن رزاق، مشرف احمد ذوقی اور شہناد شورو یا دوسرے بہت سے افسانہ نگار۔ ان کی تحریروں میں انسان کی تنہائی، اس کی بے بسی، زندگی کی لایعنیت، جنگ اور نفرت کی دہشت، وجودیت اور لایعنیت کے مختلف رنگ ملتے ہیں اور ڈپٹی نذیر احمد یا راشد الخیری کی طرح خاندان کے ادارے کی تعمیر و تخریب ان کا مسئلہ نہیں رہی ہے۔

اردو ادب میں پدرسری خاندان کے ادارے کا جائزہ لیتے ہوئے انیسویں اور بیسویں صدی پر پھیلے ہوئے اردو کے نثری ادب کا چند صفحوں میں احاطہ کرنا ناممکنات میں سے ہے اور اس پر سے ستم یہ ہے کہ اردو ادب برصغیر کے چاروں کھونٹ پھیلا ہوا ہے اور ادب میں گورداس پور ایسے ضلع نہیں پائے جاتے کہ جنھیں کاٹ کر ادھر یا ادھر کر دیا جائے۔ میں اردو ادب کو پاکستان اور ہندوستان میں تقسیم کرنے کے گناہ کا تصور بھی نہیں کر سکتی، اسی لیے اپنی بات سمیٹنا میرے لیے نہایت مشکل ہے۔

آپ کے سامنے جو باتیں میں نے کیں، وہ محض رجحانات کی باتیں ہیں۔ میں یہاں ان اہم ادیبوں میں سے بے شمار کا تذکرہ بھی نہیں کر سکی ہوں جو گزشتہ پچاس برسوں سے لکھ رہے ہیں اور جن کے یہاں پدرسری خاندان کے مختلف رنگ موجود ہیں یا جن کی تحریروں میں عورتوں کو صنفی طور پر کمزور سمجھا گیا ہے اور رد کیا گیا ہے یا جن میں عورت ایک مکمل انسان کے طور پر سامنے آئی ہے۔

مغرب میں خاندان کا ادارہ بری طرح ٹوٹ پھوٹ چکا ہے۔ وکٹورین عہد کے عشق کا خاتمہ بالخیر ہوا، مرد اور عورت کے پُرشور اور ہیجان انگیز وصال کا معاملہ پرانا ہو چکا، سماج میں Gayism اور Lisbianism جڑ پکڑ رہے ہیں، انھیں تحفظ فراہم کرنے کے لیے قوانین وضع ہو رہے ہیں، مردوں کی مردوں سے شادیاں ہو رہی ہیں۔ عورتیں، عورتوں سے بیاہ رچا رہی ہیں۔ بات Nuclear Family سے Single Parent اور ٹسٹ ٹیوب بے بی اور Sprem Bank سے Cloning تک جا پہنچی ہے۔ رحم کرائے پر مل رہے ہیں اور بچے جنسی عمل کے بغیر بھی وجود میں آ رہے ہیں۔ ایسی گمبھیر اور الجھی ہوئی حالت میں ''خاندان'' کا ادارہ بھلا کس طرح قائم رہ سکتا ہے۔

خاندان کی بطور ادارہ شکست و ریخت، دراصل پدرسری سماج کی پسپائی ہے۔ اس

کے ساتھ ہی شادی کا ادارہ زوال پذیر ہے، مغرب اور اب مشرق میں بھی باپ اپنی ذمے داریوں سے منہ چُرا رہے ہیں۔ اب سے کچھ عرصے پہلے تک مرد اپنے خاندان کو چھوڑنے کا تصور بھی نہیں کر سکتے تھے لیکن صنعتی سماج میں انھیں "خاندان کے سربراہ ہونے کی ضرورت نہیں رہی۔" تاریخ میں اب تک "خاندان" محنت اور فصلوں کی کٹائی اور باہمی ضرورت کے مضبوط بندھنوں سے بندھا ہوا تھا۔ مرد کو صرف اپنے ہل، بیلوں کی جوڑی، پھاوڑے یا کدال ہی کی ضرورت نہیں تھی، اس کی بیوی، اس کے بچے، اس کے خون کے رشتے اناج پیدا کرنے اور روزگار مہیا کرنے میں اس کے شراکت دار تھے۔ وہ جانتا تھا کہ اگر اس نے "خاندان" کا سربراہ ہونے کی ذمے داری سے منہ چُرایا تو وہ بھی محنت مزدوری کرنے کے لیے بالکل تنہا رہ جائے گا، نہ کوئی اس کے گھر کی دیکھ بھال اور خدمت کرنے والا ہوگا، نہ بڑھاپے میں اسے اولاد ایسے مضبوط سہارے میسر آئیں گے اور نہ اس کی نسل جاری رہے گی۔ چنانچہ "شادی" کرنا اور پھر شادی کو برقرار رکھنا اس کی ذاتی ضرورت تھی۔ اس ضرورت کی وہ جو قیمت ادا کرتا تھا اس کے عوض اسے مکمل حاکمیت بھی میسر آتی تھی اور موت کے لمحے تک کی جنسی، جذباتی، معاشی اور روزمرہ کی ضروریات کی تکمیل اس کا پیدائشی حق رہتی تھی، آسمان پر خدا رہتا تھا اور زمین پر مرد اس کا نائب تھا۔ خدا کے اس نائب کو سجدہ کرنے کا حکم مسلمان عورت کو صرف اس لیے نہیں دیا گیا تھا کہ اس طرح شرک کی گنجائش نکل آتی۔ لیکن تیزی سے رونما ہونے والے صنعتی، سائنسی اور تکنیکی انقلاب نے پدرسری نظام اور خاندان کے ادارے پر کاری ضرب لگائی ہے۔ مغرب میں یہ ادارے زمیں بوس ہو رہے ہیں، مشرق میں بھی یہ عمل جاری ہے۔ اس عمل کے اثرات برصغیر اور اس کی زبانوں میں لکھے جانے والے ادب پر بھی مرتب ہو رہے ہیں۔

آئندہ بہ ذاتِ خود خاندان کا ادارہ کیا رنگ اختیار کرے گا؟ عورت اور مرد اس کرۂ ارض پر ایک دوسرے کے ساتھ کس طور یا کن شرائط میں رہیں گے؟ اس بارے میں کوئی پیش گوئی نہیں کی جا سکتی لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اکیسویں صدی میں عورت کے بارے میں مرد کے ذہنی تحفظات میں کچھ اور اضافہ ہوگا۔ اور کیوں نہ ہو کہ ریاست اور مملکت کے

نظم و نسق میں عورت بھی اپنا برابر کا حصہ طلب کر رہی ہے، اور وہ سلطنت، جس پر مرد ہزاروں برس سے بلاشرکت غیرے حکومت کر رہا تھا، اب اس کے ہاتھ سے نکل رہی ہے۔ عورت نے اپنی ذہانت اور محنت سے اپنا حق ثابت بھی کر دیا ہے اور سائنس اور ٹیکنالوجی اسے اس کا ہزاروں برس سے غصب شدہ یہ حق دلانے میں اہم کردار ادا کر رہی ہیں اور آئندہ بھی کریں گی۔ برصغیر کی عورت گزشتہ ساٹھ ستر برس سے اردو ادب میں اور صرف اردو ہی کیوں، برصغیر کی تمام زبانوں میں اپنی فن کاری اور ہنرمندی ثابت کر رہی ہے، اب یہ ہمارا کام ہے کہ ہم اپنے سے پہلے گزرنے والی عورتوں کی تخلیقی ہنرمندیوں کو دریافت کریں اور مرد کے لیے ادب کا اور تاریخ کا ایک ایسا سچا نصاب مرتب کریں جو اس کے ذہن سے عورت کے بارے میں تحفظات، بے جا برتری اور غاصبانہ رویوں کے جالے صاف کر سکے۔

ایک روشن خیال اور آزاد روح عورت کے لیے، مساوات پر ایمان رکھنے والے روشن دماغ مرد سے زیادہ خوب صورت ساتھی اور کون ہو سکتا ہے؟ میں اپنے بعد آنے والیوں کے لیے ایسے ہی مرد ساتھیوں کی آرزو کرتی ہوں۔

(''سیمرغ'' سیمینار میں ۵/اکتوبر ۱۹۹۷ء کو پڑھا گیا)

آصف فرخی

تجربہ اور تخیل

جدید افسانوی ادب پر لکھتے ہوئے ہمارے معتبر نقاد بھی بعض مرتبہ اس طرح چھرا چلاتے ہیں کہ ان پر بڑے قصاب اور ان کی تنقید پر اس مذبح خانے کا گمان ہونے لگتا ہے، جہاں صرف جھٹکے کا کاروبار ہوتا ہے۔ تنقید کے کند اوزار دیوار پر لٹک رہے ہیں اور کٹے پھٹے اعضا، رگیں، ریشے، فرش پر خون کے دھبوں میں جا بہ جا بکھرے پڑے ہیں۔ حیرت کی بات ہے کہ بوچڑ کا سا، یہ سلوک اردو تنقید، ان نابغہ روزگار ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ بھی روا رکھتی ہے جو ہماری زبان و ادب کی آبرو ہیں۔ فن کی تفہیم و تعبیر، تہذیبی مطالعے کی تحسین اور زندگی کے شعور کی عقدہ کشائی تو دور کی باتیں ہیں، اگر یہ تخمینہ لگایا جائے کہ اردو افسانوی ادب کی کس شخصیت کے بارے میں سب سے زیادہ بے تکی، لغو اور افسوس ناک حد تک مضحکہ خیز تنقیدی آراء سامنے آئی ہیں، تو ذہن میں فوراً قرۃ العین حیدر کا نام آئے گا اور ساتھ ہی یہ خیال بھی آئے گا کہ وہ ہمارے افسانوی ادب کی عہد ساز شخصیت ہیں جن کے تخلیقی وژن میں اردو ناول اور افسانے کا نقطۂ عروج ہی نہیں، اردو تہذیب کا پورا عکس جاپانی پنکھیا کی طرح سمٹا ہوا نظر آتا ہے۔ شاید اسی لیے فتح محمد ملک نے ان پر اپنے مضمون کا آغاز اس جملے سے کیا ہے: ''قرۃ العین حیدر اس وقت اردو دنیا کی عظیم ترین ادبی شخصیت ہیں اور شاید اسی وجہ سے اردو کی ہم نصیب بھی ہیں۔''

یہ شاید اردو کی ہم نصیبی کا شاخسانہ ہے کہ ان کے فن پر جائزے اور تحسین کی نیت سے جو لکھا گیا ہے، مثلاً ڈاکٹر عبدالمغنی صاحب کی کتاب، وہ بالعموم اس قدر متناقص اور ناکارہ ہے کہ اسے موضوع سے بس نام ہی کی وابستگی ہے۔ اس کے مقابلے میں اگر دیکھا جائے تو شہنشاہ مرزا اور امجد طفیل کی کتابیں، دونوں نصابی ضروریات کے تحت لکھے جانے

والے مقالے ہیں اور طالب علمانہ کاوش ہونے کے باوجود اس کتاب سے بدرجہا بہتر ہیں۔ دوسری طرف اردو افسانوی ادب کے بعض اکابر نقادوں نے ان کے بارے میں جو پیرایۂ تنقید اختیار کیا ہے، اس سے ان کی فکروفن کی بازآفرینی میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ مظفر علی سیّد اور شمس الرحمٰن فاروقی نے مفصل تو نہیں لکھا مگر دونوں حضرات نے ادھر ادھر جو آراء ظاہر کی ہیں، وہ نہ صرف غیر ہمدردانہ بلکہ کچھ dismissive سی ہیں۔ شمیم احمد اور وارث علوی نے تفصیل کے ساتھ ان کا مطالعہ کیا ہے، مگر ساتھ ہی ساتھ ایسے نتائج بھی اخذ کیے ہیں جو گم راہ کن بھی ہیں اور معیوب بھی۔

اس عجیب وغریب صورت حال پر قرۃ العین حیدر ہی کے پسندیدہ شاعر ڈبلیو بی ژیٹس کی مشہور نظم ''آمدِ ثانیہ'' کی یہ سطریں یاد آتی ہیں:

The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

ژیٹس نے تو خیر یہ سطریں اس عہد کے فکری بحران کو مدنظر رکھتے ہوئے لکھی تھیں مگر یہ موجودہ اردو تنقید کے انتشار پر بھی اسی قدر صادق آتی ہیں۔ یہ مقام تعجب نہیں تو اور کیا ہے کہ اردو تنقید اس فن کار کے کام کو سمجھنے کے لیے بنیادی discourse ہی نہیں قائم کر سکی جو تخلیقی تجربے اور تہذیبی بصیرت کا ایسا امتزاج ہے کہ اس کے حوالے سے ہمیں اپنے معیارات متعین کرنے پڑتے ہیں۔ چناں چہ ہمارے نقاد اب بھی اس بحث میں الجھے نظر آتے ہیں کہ ''آگ کا دریا'' شعور کی رو میں لکھا گیا ہے کہ نہیں، اور اس پر ہرمن ہیسے کا زیادہ اثر ہے یا ورجینیا وولف کا۔ قرۃ العین حیدر کے کام کی فنی قدر و منزلت سمجھنے کے لیے یہ سوالات مبتدیانہ اور درسی معلوم ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے کام کی تفہیم نہ کر پانا، موجودہ اردو تنقید کی فاش ناکردہ کاری ہی نہیں، بہت واشگاف blind spot بھی ہے، جس کی وجہ سے ہماری تنقید، ناول اور افسانے کو صحیح تناظر میں لا کر نہیں دیکھ سکتی۔ نتیجتاً شتر گربگی کی سی ایک کیفیت کا ہمہ وقت شکار رہتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ساتھ روا رکھی جانے والی اس بدمذاقی کی حد تک اَن مل، بے جوڑ اور ''ہاتھی نہیں تو امرود'' قسم کی بوجھ بجھکو تنقید کی تازہ ترین مثال شمیم احمد کا مضمون

''قرۃ العین حیدر کے دو اور نئے ناول'' ہے۔ اس مضمون پر جواب کی نیت سے میں ہرگز ردّا نہ چڑھاتا، اگر شمیم احمد اردو افسانوی ادب کے پورے سرمائے کے، جس میں قرۃ العین حیدر کا کام بھی شامل ہے، اس قدر سنجیدہ پارکھ نہ ہوتے یا پھر اس مضمون میں انھوں نے جو نقطۂ نظر اپنایا ہے، وہ عام نہ ہوتا۔

اس مضمون سے پیش تر، شمیم احمد نے قرۃ العین حیدر کے بارے میں جو لکھا ہے وہ سنجیدگی اور توجہ سے پڑھے جانے کے لائق ہے۔ اس مضمون کے آغاز میں ہی وہ اپنے پچھلے مضمون کے حوالے سے انھیں ''تہذیبی مطالعوں کا ناول نگار'' قرار دیتے ہیں اور مختلف اوقات میں تحریر کیے جانے والے سلسلۂ مضامین میں اس تصوّر کو انفرادی ناولوں کے حوالے سے explore کرتے ہیں۔ ''آگ کا دریا'' کی اشاعت سے پہلے انھوں نے ایک مضمون میں ''میرے بھی صنم خانے'' اور ''سفینۂ غم دل'' میں ایک وسیع تر اور اس سلسلۂ خیال کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے والے بڑے ناول کا پرتو دیکھ لیا تھا۔ اس مضمون کو پختہ اور رچے ہوئے تنقیدی شعور کی قوتِ پیش گوئی کے ثبوت کے طور پر بھی پیش کیا جاسکتا ہے اور قرۃ العین حیدر کے ابتدائی افسانوں میں پنہاں ''وسعت اور چاہیے میرے بیاں کے لیے'' کے اس احساس کی پہچان بھی، جو اپنی تکمیل کے لیے افسانوی تعمیر کے نئے ڈھنگ اختیار کرنے والا تھا۔ شمیم احمد نے افسانوی تعمیر کی جن صورتوں کے ابتدائی نقوش پہچان لیے تھے اور ان کی نشان دہی کردی تھی، ان ہی صورتوں کی تفہیم خود ان کے ہاں مفقود ہے۔ وہ یہ تو خوب اچھی طرح سے پہچان لیتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کا ہر ناول کس طرح اپنے پیش رووٗں سے نمو کرتا ہے، مگر اس ناول کے اپنے فنی عناصر ترکیبی کیا ہیں؟ اس سوال سے وہ سرسری گزر جاتے ہیں۔ مذکورۂ بالا مضمون میں ان کی تمام تر توجہ اس بات پر رہی ہے کہ ''آگ کا دریا'' میں ابھرنے والا وہ تہذیبی sequence کیا ہے ''جو ہندوستان میں انگریزوں کے اقتدار اور آمد کے بعد ہندوستان کی معاشرت اور تہذیبی تناظر میں ایک نئے طبقے کے وجود میں آنے اور پھر برصغیر کی دو بڑی اقوام یعنی ہندووٗں اور مسلمانوں پر براہ راست اثرات کے ساتھ ساتھ ایک گہرے تہذیبی اور سماجی عمل کو پیدا کرنے پھر اس کے ردِّعمل اور پھر برطانوی نظام کے پیدا کردہ نئے مضبوط طبقات، کو وجود میں لانے کا باعث

ہوا۔'' وہ اس سوال سے اس شدت کے ساتھ نبرد آزما ہو جاتے ہیں کہ پھر ان فنی پیکروں اور صورتوں کا ذکر دب کر معدوم ہو جاتا ہے جو اس تہذیبی شعور نے اپنے تخلیقی اظہار کے لیے وضع یا اختیار کی ہیں۔ مضمون کا سارا مقدمہ ان طبقوں کے ذکر، پھر ان طبقوں کے بارے میں فاضل نقاد کے اپنے خیالات کا قرۃ العین حیدر کے تصوّرات سے تقابل اور موازنے پر قائم ہے۔ قرۃ العین حیدر کو ہم محض ان تہذیبی عوامل کی شارح یا بیان کنندہ کے طور پر دیکھ رہے ہیں، ہم اس سوال سے نہیں الجھ پاتے کہ اس تہذیبی شعور یا معاشرتی عوامل کے بارے میں گہری سوجھ بوجھ کو انھوں نے ناولوں میں کس طور ڈھالا، ناول کی بناوٹ اس تہذیبی شعور کے ساتھ گندھ کر کیا صورت اختیار کرتی ہے، تہذیبی شعور فنی شعور میں کیسے ڈھلتا ہے اور اس کے ساتھ رَل مل کر کیا گل کھلاتا ہے؟ نقاد کی توجہ ناول کے مرکزی عمل کے بجائے اس کے جاری وساری پس منظر پر رہتی ہے۔ اس پس منظر پر معاشرتی تاریخ کی کسی درسی کتاب کی طرح تبصرہ کر کے رہ جانے سے وہ قرۃ العین حیدر کی وجہ استناد ہی تک نہیں پہنچ پاتے۔ اور اس فنی شعور کا جائزہ لینے کے بجائے وہ مضمون کو ایک عجیب و غریب نکتے پر لا کر ختم کر دیتے ہیں:

''...میرا خیال ہے کہ خواہ قرۃ العین حیدر نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی مدد سے زندگی کی کتنی ہی اور کیسی ہی نادر، گہری اور نفیس تصویریں کیوں نہ تخلیق کی ہوں مگر ان کی زندگی کا حقیقی تجربہ ایک عورت، ایک بیوی اور ایک ماں کی حیثیت میں ادھورا ہی رہتا ہے...زندگی، زمین اور انسانی وجود کے بنیادی الم سے ان کی دُور کی آشنائی، انھیں انسانی فطرت، حقیقت اور تجربوں کے کیسے کیسے عوامل سے محروم رکھتی ہے...قرۃ العین حیدر اگر اس پورے عمل سے آشنا ہوتیں تو خدا جانے وہ زندگی اور فن کی کن کن بلندیوں کو ناپ سکتی تھیں۔ ''چاندنی بیگم'' غالباً اسی لیے ایک ادھورا ناول ہو کر رہ گیا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی زندگی کا دائرہ مکمل نہیں۔''

کسی بھی مصنف کی ذاتی زندگی کے حوالے سے قیاس آرائی کرنا اور اسے معرض گفتگو میں لانا اس قدر ناپسندیدہ فعل ہے کہ مجھے اس اقتباس کو دہرانے میں ہی تامل ہے اور اسے یہاں درج کیا ہے تو صرف اسی غرض سے کہ اس کی دلیل کو، اگر وہ کوئی دلیل ہے،

جانچا جا سکے۔ قرۃ العین حیدر کے ادبی مرتبے سے متاثر ہو کر ان کی شخصیت سے gossip کی سطح کی دلچسپی عام ہے۔ یہاں میرا مقصد خاتون محترم کی مدافعت نہیں ہے۔ اوّل تو انھیں اس کی ضرورت نہیں ہے اور دوسرے اگر ہوتی بھی تو یہ ہیچمدان اس عمل سے کوئی تعلقِ خاطر نہ رکھتا۔ میری دلچسپی اس تمام بحث میں یہ ہے کہ افسانوی تجربے کی بحث کس طور اٹھائی جاتی ہے اور کیا اسے افسانہ نگار کی زندگی کے حوالے سے کار بند یا محدود قرار دیا جا سکتا ہے؟

پہلی بات تو یہ ہے کہ عورت کے تجربے کو بیوی اور ماں بننے کے تجربے کے بغیر ادھورا سمجھنا مردانہ عصبیت (شاونزم) کی مثال ہے، جسے مصورِ غم علامہ راشد الخیری کے عہد میں تو شاید برداشت کیا جا سکتا ہوگا، آج کے اس دور میں کسی طرح بھی نمائندہ یا قابل قبول نہیں سمجھا جا سکتا۔ جس طرح ایک مرد کے واسطے، اپنی شخصیت کی تکمیل کے لیے شوہر اور باپ ہونا لازمی نہیں، اسی طرح عورت بھی اپنی ذات میں مکمل ہو سکتی ہے۔

تجربہ ادھورا رہ جانے کی بھی ایک رہی۔ شمیم احمد صاحب کی منطق کے مطابق تو جین آسٹن کی نسوانیت بھی نامکمل ٹھہرتی ہے۔ اس نے شادی کی نہ ماں بنی، انگلستان کے ایک قصبے میں گم نام سی زندگی گزارتے ہوئے، سب سے چھپ کر وہ ناول لکھ دیے جن کے سامنے، آڈن کے بہ قول، ''جوئس بھی گھاس کی طرح معصوم نظر آتا ہے۔'' اس کی دنیائے فن مختصر ضرور ہے، مگر کس قدر پُر مایہ ہے۔ اب اس کا کیا کیا جائے کہ اس بے چاری کو تو موضوعات و تجربات کا وہ تنوع بھی میسر نہیں آیا جو قرۃ العین حیدر کے ہاں ملتا ہے۔ یہ یک رنگی ہی اس کا کمال فن ہے۔ جارج ایلیٹ اور ہنری جیمز جیسے باشعور لوگ یوں ہی تو اس کے قائل نہیں تھے کہ وہ ''پرفیکٹ آرٹسٹ'' ہے۔ ایملی ڈکنسن کے بارے میں آپ کیا کہیں گے جس نے ایک کچا پکا عشق کیا اور ساری عمر نظمیں لکھ لکھ کر صندوق میں بند کرتی رہی؟ کیا ایملی برانٹے کی شخصیت محض اس لیے ٹھٹھر کر رہ گئی تھی کہ اس نے کسی سے دو بول نہیں پڑھوا لیے تھے؟ جارج ایلیٹ محبوبہ بنی، بیوی بھی بنی، مگر ماں نہ بن سکی۔ ورجینا وولف نے شادی کی مگر جنسی سرد مہری کا شکار رہی اور شعوری طور پر ماں بننے سے گریز کیا۔ انگریزی ادب میں نسوانی حسیت، کا اگر کوئی تصور ہے (اس سے قطع نظر کہ وہ غلط ہے یا صحیح)

تو وہ انھی لکھنے والیوں کے کام سے قائم ہوتا ہے۔ شمیم احمد صاحب کے قاعدے کی رو سے ان میں سے کسی کی بھی زندگی کا دائرہ مکمل نہیں تھا، اس لیے ان کی زندگیاں ادھوری ہیں اور ان کی کتابیں نقص زدہ ہونی چاہییں۔ وکٹوریائی دور کی ناول نگار خاتون، مسز الزبتھ گاسکل اور ہمارے دور کی افسانہ نگار محترمہ واجدہ تبسم کے تجرباتی دائرے شمیم احمد صاحب کے اس حساب سے مکمل ہیں، پھر ان کی کتابوں میں کسی چیز کی کمی کیوں ہے؟ اور پھر یہ سوال بھی تو اٹھتا ہے کہ فاضل نقاد کس بنیاد پر یہ طے کر سکتے ہیں کہ عورت کی زندگی کا دائرہ کب اور کس روپ میں مکمل ہوتا ہے؟ اس تکمیل کے دعوے کے لیے تو کسی عورت ہی کی سند درکار ہے۔ یہ کام ہمارے ثقہ نقاد نہیں کر سکتے۔ دور جانے کی ضرورت نہیں۔ ڈورس لیسنگ نے ''سنہری نوٹ بک'' میں خاصے دستاویزی انداز میں بیان کر دیا ہے کہ عورت کے تجربات کا دائرہ کس طرح قائم ہوتا ہے۔ ڈرنے کی ضرورت نہیں، خطرے کی نشان دہی کرتا ہوا کوئی لیبل اس کتاب پر نہیں لگا ہوا کہ اس کو نقاد نہیں پڑھ سکتے۔ کتب بینی ہمارے نقادوں کے لیے مضرِ صحت نہیں ہے۔

شمیم احمد کے اس اعتراض کو اور آگے اس کے منطقی انجام تک لے جایا جا سکتا ہے۔ فاضل نقاد کے اس خیال کی بنیاد یہ گمان ہے کہ انسانی زندگی کے کسی بھی پہلو پر لکھنے کے لیے خود اسی سے ہو کر گزرنا لازمی ہے، اور ان رشتے ناتوں میں اگر وہ نہ بندھے تو شخصیت میں کمی رہ گئی، اور تجربے میں ایک آنچ کی کسر۔ ہومر، شیکسپیئر اور ٹولسٹوئے بھی ادھورے نظر آنے چاہییں، کیوں کہ ان میں سے کوئی بھی بیوی یا ماں نہیں بنا۔ شیکسپیئر نے کلیوپیٹرا اور ٹولسٹوئے نے نتاشا اور آنا کی تخلیق عورت ہونے کے تجربے سے گزرے بغیر کیسے کر لی؟ جیمز جوئس نے مولی بلوم کے کردار میں اور خصوصاً اس کی آخری خود کلامی میں، عورت ذات کی تمام سپردگی کیوں کر سمو لی؟ جوئس کی بھی تو شخصیت ادھوری رہ گئی ہوگی۔ مرزا رسوا نے امراؤ جان ادا کا کردار کیسے سوچ لیا، طوائف ہونا تو دُور کی بات ہے، وہ تو عورت بھی نہیں تھے۔ پروست کی شخصیت کے بارے میں کیا حکم ہے؟ ہم جنس پرست ہونے کے ناتے وہ تو دوسرے مَردوں جیسا بھی نہیں تھا۔ اس کے جنسی رجحان کے واضح اثر کے باوجود اس کے ناول کی عظمت میں تو کوئی کمی نہیں رہ گئی۔ مندرجہ بالا اقتباس میں شمیم احمد نے جن انسانی

تعلقات کا ذکر کیا ہے، ان سے تو میراجی بھی مبرا ہی رہے۔ مگر ان کے "پورے آدمی"
ہونے کی شہادت سلیم احمد کے مشہور مضمون سے مل چکی ہے۔

بات یہ ہے کہ ایسی صورتوں میں کلیہ بازی نہیں چل سکتی۔ کس ادیب نے اپنی
زندگی میں کیا کیا اور کیا نہیں، اس سے ایک سطحی اور محدود قسم کی واقفیت عامہ تو پیدا ہو سکتی
ہے، مگر یہ معلومات، ادبی نکتہ آفرینی اور فنی تفہیم کا نعم البدل نہیں بن سکتیں۔ ستم یہ ہے کہ
ہمارے ناقدینِ کرام یہ گندم نما جو فروشی برابر کیے جا رہے ہیں۔ افسانہ سازی کا کام
خاتون کر رہی ہو یا مرد، اس کی نجی زندگی کی ایسی تمام تفصیلات لازمی نہیں کہ اس کے ادبی
مطالعے میں معاون ثابت ہوں۔ بلکہ بعض صورتوں میں تو یہ تفصیلات رکاوٹ بن جاتی ہیں
کہ ناقد پھر ان کی تاویلات میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ تجربے سے تحریر تک تخلیقی سفر کا ایک پورا
بُعد (dimension) ایسا ہے جو شمیم احمد کے وہم و گماں میں نہیں آتا۔

قرۃ العین حیدر کے بارے میں لکھا جانے والا ایک اہم مضمون "آخر شب کے ہم سفر"
پر وارث علوی کا تجزیہ ہے۔ وارث علوی نے منٹو کے افسانوں "بابو گوپی ناتھ"، "بو" اور
"ہتک" پر جس انداز میں تجزیہ کیا ہے، اسے اردو تنقید میں ایک نئی خود آگہی سمجھا جانا چاہیے کہ
مختصر افسانے کی ہیئت انسانی وجود کی گہری المناکی کو کس طرح سمیٹ لیتی ہے اور ایک فرد کی
تقدیر کے اتار چڑھاؤ میں پوری انسانی صورت حال (human predicament) کیسے
جھلکنے لگتی ہے۔ منٹو پر ان مضامین کی بصیرت اور دانائی، قرۃ العین حیدر پر اس مضمون تک آتے
آتے diffuse ہوگئی ہے۔ یہاں قرۃ العین حیدر کے فنی رویے اور اندازِ نظر کے بارے میں
بعض اہم اور مفید insights ملتی ہیں، خصوصاً ان کے فن کے کم زور پہلوؤں کی خوب اچھی
طرح نشان دہی کی گئی ہے، مگر ساتھ ہی ساتھ ایسے نتائج اور بیانات بھی ملتے ہیں جو کسی طرح
قابل قبول نہیں معلوم ہوتے۔

اس سے بھی زیادہ مشکل یہ بات ہے کہ ان فنی نقائص کے اسباب بعض ایسے
رویوں میں تلاش کیے گئے ہیں جن کا تعلق مصنفہ کی ذاتی زندگی سے ہے: جنس سے
احتراز، کرداروں کا ایک مخصوص طبقے سے تعلق اور "براہ راست زندگی" (جو کچھ بھی وہ ہوتی
ہے) کے بجائے کالج اور کتاب سے ذہنی تربیت حاصل کرنا، یہ ساری چیزیں مل کر ان کے

ناولوں کی کم زوریوں کو جنم دیتی ہیں۔ وارث علوی نے اسی مضمون میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''مس حیدر کے یہاں فن کار پر عورت غالب آ گئی ہے۔'' (جناب شمیم احمد کی توجہ کے لیے) وارث علوی نے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا ہے کہ ''ان کا ذہن ناول کے ڈسپلن کو قبول نہیں کرتا'' اور ''حقیقت تو یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر ناول نگار سے زیادہ رومان نگار اور داستان طراز ہیں۔'' وارث علوی ہمیں یہ نہیں بتاتے کہ رومان نگار اور داستان طراز، ناول نگار سے کم تر یا مختلف کیوں ہے، اور اگر کوئی مصنف داستان طراز ہے تو اس سے کیا کسر شان میں آئی؟ ناول کے برخلاف رومان یا داستان کے بارے میں نقادوں میں بارہا تعصب پایا جاتا ہے جب کہ ہنری جیمز کے نزدیک رومان کا مطلب ہی ہے ''تجربے کی آزادی۔'' (Experience Liberated) مگر وارث علوی اس کے قائل نہیں معلوم ہوتے۔ افسانوی ادب پر ان کی تنقید کا نمایاں ترین وصف کھری حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری پر ان کا مضبوط عقیدہ ہے۔ مگر بعض جگہ یہ راسخ الاعتقادی ان کی تنقید کو محدود بھی کر دیتی ہے۔ کرداروں سے حد سے بڑھا ہوا identification، نثر میں رنگین پیوند (purple patches) بعض مقامات پر بالکل ہی میکانیکی طریقے پر کہانی کو آگے بڑھانے پر انحصار ...غرض قرۃ العین حیدر کی اہم خامیوں کی نشان دہی وارث علوی نے کر دی ہے۔ مگر وہ یہ نہیں بتا سکتے کہ ان سب خامیوں کے باوجود وہ اتنی اہم ادیبہ اور اس قدر towening ادبی شخصیت کیوں ہیں؟ یہ معلوم ہونا اس لیے بھی ضروری ہے کہ ان کی خوبیاں اور خامیاں ایک دوسرے سے کس طرح رَلی ملی ہیں کہ بعض اوقات انھیں الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔

قرۃ العین حیدر کی فنی تفہیم کے معیارات کہیں باہر تلاش کرنے کے بجائے ان کے ناولوں، افسانوں ہی میں تلاش کیے جانے چاہییں۔ ناول کے ڈسپلن کی پابندی، پلاٹ، کردار وغیرہ وغیرہ کے محدود تصورات کے ساتھ ہم زیادہ دور تک نہیں چل سکتے۔ دید و دریافت کے لائق تو یہ بات ہے کہ تاریخ اور تہذیبی عمل کے بارے میں قرۃ العین حیدر کا رویہ کس طرح ناول کے واقعاتی عمل سے پھوٹتا ہے اور اس ہم رشتگی کو ایک سیربین (klaeidoscope) کی طرح دکھانے کے لیے وہ ناول کے صنفی تقاضوں یعنی واقعاتی عمل، کرداروں کا باہمی تفاعل، وقت کی پُراسراریت وغیرہم کو مناسب بیانیے میں کیسے

ڈھالتی ہیں۔ یہ تمام عناصر، جس طرح ہم آہنگ ہوکر ایک سلسلے میں بندھتے ہیں، یہی قرۃ العین حیدر کا مابہ الامتیاز ہے اور اس تک پہنچنے میں نہ شمیم احمد مدد کرتے ہیں نہ وارث علوی۔ ایسے طلسمات کی تسخیر کے لیے نقادوں کی عطا کردہ لوحیں سیاہ پڑ جاتی ہیں۔

ناول کی صنفی ہیئت ہی نہیں بلکہ اس کا مواد، یعنی مصنفہ کے موضوعات اور ان کے فنی اظہار کے بارے میں شمیم احمد اور وارث علوی نے جو اعتراضات کیے ہیں، وہ تخلیقی تجربے کے اکہرے تصور پر مبنی معلوم ہوتے ہیں۔ وارث علوی کو اعتراض ہے کہ قرۃ العین حیدر کے تجربات محدود ہیں۔ درس گاہوں اور کتابوں سے زیادہ متاثر ہیں اور bussiness of living سے کم۔ یہی اعتراض زیادہ بھونڈے پن کے ساتھ شمیم احمد نے بھی کیا ہے کہ فلاں فلاں معاملات سے ان کی ''دور کی آشنائی'' انھیں انسانی فطرت، حقیقت اور تجربوں کے کیسے کیسے عوامل سے دور رکھتی ہے۔ ان اعتراضات کی تہ میں تجربے کا بہت ہی سکڑا ہوا سا تصور کارفرما ہے۔ فاضل ناقدین کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ افسانے کی اساس لکھنے والے کا تجربہ ہوتا ہے، اور وہ تجربہ کارزارِ حیات میں اترنے کے بعد اس پر جو کچھ بیتتا ہے، اس کے سوا کچھ نہیں۔ یہ مفروضات ناول نگار کو ایک گائے بنا کر رکھ دیتا ہے کہ اس نے تجربات کی ہری بھری گھاس جس قدر کھائی، اس کا سب دودھ بن گیا اور نقاد نے آن کر دوہ لیا۔ اور یہ کہ ناول نگار کے لیے لازم ہے کہ وہ ان تمام تجربات سے خود گزرے، پھر ذہن کے کاٹھ گودام میں ذخیرہ کرلے اور ناول میں حسبِ ضرورت، مناسب مقامات پر تجربوں کا یہ بوجھ اتار کر ڈھیریاں لگاتا جائے۔ نقاد سونٹا لیے کھڑے ہیں کہ کوئی ڈھیری کم نہ رہ جائے، افسانہ نگار ''تجربے'' میں ڈنڈی نہ مار جائے۔ ورنہ مارے اعتراضات کے براحال کردیں گے کہ قرۃ العین حیدر کے ہاں عورت کے فلاں فلاں تجربات کم ہیں، اس لیے ان کا ناول ادھورا رہ گیا یا قرۃ العین حیدر کے ہاں نچلے طبقے کے تجربات نہیں ہیں، اس لیے ان کا دائرۂ اثر محدود رہ گیا۔ ناول نگار کے تجربے اتنے سادہ اور سہل الحصول نہیں ہوتے۔ ٹولسٹوئے جیسا بوقلموں اور انسانی زندگی کے بیش ازبیش پہلوؤں پر محیط ناول نگار ہی کیوں نہ ہو، ناول مختلف تجربات کی کھتونی یا قاموس نہیں ہوتا کہ آپ نے فہرست ملاحظہ کرلی اور اندراجات کی تعداد سے اس کے مکمل ہونے کا اطمینان

کرلیا۔ ضروری نہیں کہ جذبات و تجربات کی پوری سرگم ناول نگار کی دسترس میں ہو۔ یہ امر زیادہ توجہ طلب ہے کہ وہ تجربے کو کس طرح بروئے کار لاتا ہے، اس نے تجربے سے تخلیقی بصیرت تک پہنچنے کی نہج کیا اختیار کی ہے؟ آخری تجزیے میں یہی منہاج اہم ٹھہرتا ہے۔ اور یہی ناول نگار کے فن کی کسوٹی ہے۔

(آصف فرخی نے یہ مضمون قرۃ العین حیدر کے ناولوں پر اردو کے دو نامور ناقدین کی خامہ فرسائیوں کے جواب میں تحریر کیا تھا۔ اس مضمون کے اقتباسات اس بات کی نشاندہی کے لیے اس کتاب کا حصہ بنے ہیں کہ قلم کار خواتین، خواہ وہ اپنی زبان کے ادب کو اعلیٰ ترین شہکاروں سے مالامال ہی کیوں نہ کرتی ہوں، کس قسم کی ذہنیت کا شکار ہوجاتی ہیں اور دوم یہ بھی کہ ایک روشن خیال اور جدید شعور سے بہرہ ور اردو کا ادیب اس بے انصافی کی شناخت کرسکتا ہے۔ اور اس کے خلاف قلم بھی اٹھا سکتا ہے۔ یہ امر بذات خود ادب میں عورت کی باعزت شمولیت کے روشن امکان کی دلیل ہے۔ ادارہ)

باقر مہدی

کشور ناہید کی شاعری

وولف گینگ لیڈر (Wolf Gang Leader) نے کہا تھا کہ اکثر عورتیں اپنے آپ کو مار کر آرٹ میں ڈھال لیتی ہیں تاکہ مرد، اس کے فن کے قائل ہو جائیں۔ اسی لیے ورجینیا وولف نے کہا تھا: "اس سے پہلے کہ ہم (عورتیں) لکھنا شروع کریں۔ یہ ضروری ہے کہ فرشتہ صفت شخص (یعنی عورت کا وہ رُوپ جو مردوں نے اُسے جبراً دیا ہے) ختم کردیں۔" اس کی وضاحت کرتے ہوئے ایک خاتون ناقد نے لکھا تھا کہ مردوں نے جو جمالیاتی آدرش بنا رکھا ہے، اس کو مسمار کرنا ضروری ہے ورنہ ہمیں ہمیشہ ان کے بنائے ہوئے زینوں پر چڑھنا ہوگا اور ان کی خوشنودی کے لیے وہ آرٹ پیدا کرنا ہوگا جو اُنھیں مرغوب ہے۔ یہیں سے نسائی جمالیات کی ابتدا ہوتی ہے لیکن کیا یہ ممکن ہے کہ عورتیں مروجہ شعری روایات اور معیارات کو رد کرکے اپنے لیے نئے معیارات اور تصورات بنائیں؟ ممکن ہو یا ناممکن ہو مگر اس کی کوششیں کم از کم مغربی شاعرات نے جاری رکھی ہیں۔ سب سے پہلے اس "عورت" کے تصور کو "قتل" کرنا ضروری سمجھا گیا ہے جو گھر کی رانی یا فرشتہ یا باہر کی "چڑیل" ہے۔ ایک ماہر بشریات شیری اورٹز نے سامنے کی بات کو اپنے خاص انداز میں کہا تھا کہ "ہر سماج میں عورتوں کو زیادہ تر شکلوں میں پیش کیا جاتا ہے اور یہ علامتیں ہیں چڑیلیں، بدرُوح مائیں، دیویاں، مسیحا صفت پیکر، انصاف دہندہ خواتین یعنی سیاہ اور سفید دونوں رنگوں میں مرد نے اُنھیں ڈھال کر خود عورتوں کو انھیں رُوپ میں بدلنے کی تلقین کی تھی۔" اور کشور ناہید کا معاشرہ مشرق کا پس ماندہ علاقہ ہے۔ متوسط طبقے کی جھوٹی آن بان، مسلم گھرانوں کی دم گھٹا دینے والی چار دیواری۔

اندر موت کا آوازہ

باہر بیٹھا کالا ناگ

مگر زندگی اس طرح سفید اور سیاہ یا سیاہ اور سیاہ تر میں تقسیم ہوتے ہوئے بھی ایک شاعرہ کے لیے کتنی ہی اور دشواریوں کو روبرو لاتی رہتی ہے۔ اُردو ادب اپنی ترقی پسند تحریک اور جدید رجحانات کے باوجود نہایت دقیانوسی اور روایتی رہا ہے۔ خود ترقی پسند اور جدید ادیبوں اور شاعروں کی تحریریں عورت کی جذباتی اور معاشرتی کش مکش کو مسخ کر کے پیش کرتی رہی ہیں خواہ وہ راشد کی نظم میں ہم رقص ہو یا مجاز کی آنچل کو پرچم بنانے والی ''باغی لڑکی'' ہو، وہ عورت، جس کے جسم اور ذہن کی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی کہ مرد، کی کہیں نظر نہیں آتی۔ اسی لیے اُردو شاعری کی تاریخ میں کوئی ایمیلی ڈکنسن، یا اسی طرح کی کوئی بھی اہم شاعرہ نہیں ہوئی اور غزل کی ''حکمرانی'' نے عورتوں پر تغزل کے دروازے اس طرح بند کیے تھے کہ وہ جانِ غزل بن سکتی تھی مگر خود غزل گو نہیں بن سکتی تھی۔ عورت کا جسم اس کی زندگی کا مرکز ہوتے ہوئے بھی محض جسم نہیں ہے۔ جسم و ذہن میں اتنی تفاوت رکھی ہی کیوں گئی؟ محبوب کے تصور سے رعنائی خیال قائم تھی مگر خود محبوب صرف ایک خوابناک سایہ تھا، سوچنے سمجھنے اور زندگی کا کرب اُٹھانے والا شخص نہیں تھا اور آج بھی کہاں ہے؟

اس لیے کشور ناہید کو مردوں کی دنیا میں ادبی اہمیت حاصل کرنے کے لیے شاعری ہی نہیں کرنی پڑتی ہے بلکہ پکوڑے بھی پکانے پڑتے ہیں۔ اور جہاں تک ''جھانسی کی رانی'' کا خطاب ہے تو کشور بخوبی واقف ہیں کہ سیمون دی بوار نے عرصہ ہوا لکھا تھا کہ کیتھرین دی گریٹ وغیرہ رانیاں محض حکمران تھیں، وہ عورتیں کہاں تھیں؟ اس کے بعد بھی کشور کا ڈیلیما آسان نہیں آتا۔ کیا وہ اپنے کو ٹکڑوں میں بانٹ کے، ماں، بیوی، سرکاری افسر اور شاعرہ اور زندگی کی اداکاری میں وہ اپنے رول کو اس طرح ادا کرے کہ مردوں کا سماج اسے اچھی ماں، باوفا بیوی اور کامیاب سرکاری افسر کے القاب سے یاد کر کے خوش ہو؟ افسوس ہے کہ وہ یہ نہ چاہتے ہوئے بھی اس دائرے سے نکل کر باہر نہیں جاسکتی، اس لیے کہ دائرے کے باہر صرف کالا ناگ ہی نہیں بیٹھا ہے بلکہ اسے وہ شاعری کرنے کا موقع

بھی نہیں مل سکتا جو اس کی زندگی کی سب سے بڑی تمنا ہے۔ یعنی اُردو شاعری میں نسائی بوطیقا کی تشکیل ہو اور اُردو شاعرات کا اپنا تنقیدی پیمانہ ہو۔ لیکن جسم اور ذہن کی کش مکش یعنی جذباتی اور دانشورانہ عناصر کی آپسی آویزش۔ یہی تو ایک شاعرہ کی زندگی ہے اور زندگی کا سارا طلسم ایک عورت کو اپنے جسم کے آئینے اور اپنے ذہن کی روشنی میں جاری وساری نظر آتا ہے اور اس کی شاعری کا محور وہ خود ہے، مرد نہیں۔ ہاں مرد کا بنایا ہوا سماج اس کی اخلاقی، سیاسی اور تہذیبی اقدار۔ جسے انسان کی ''اعلیٰ اقدار'' کے نام نامی سے یاد کیا جاتا ہے۔ ورجینیا وولف نے سوچا تھا کہ اگر شیکسپئر کی بہن ہوتی تو وہ کیا بنتی؟ اس نے اس کا نام ''جوڈتھ'' رکھا تھا اور وہ اتنی ہی باصلاحیت تھی جتنا کہ اس کا بھائی، مگر وہ شاعرہ نہیں بن سکی اور ایک تھیٹر کے مالک کی داشتہ بن کر گمنامی میں مرگئی۔ کشور ناہید خوش قسمت ہے کہ اُس نے معمولی ہی سہی مگر چند فتوحات کے تمغے جیتے ہیں۔ ریڈیو اور ٹی وی آرٹسٹ بن کر، ''ماہِ نو'' کی مدیرہ کی حیثیت سے اور اب نیشنل بک پاکستان سینٹر کی ڈائریکٹر ہے۔ اس کی یہ کامیابیاں مردوں کے سماج نے اس کو بخش کر اپنے کو ''معزز اور مہذب'' کہلانے کا شوق پورا کیا ہے یا اس نے خود کو استحصالی سماج کے لیے ''مفید'' ثابت کیا ہے؟ میں اس کے بارے میں کیا کہہ سکتا ہوں سوائے اس کے کہ ''ملامتوں کے درمیان'' رہنا اور شعر کہنا سزا اور جزا کے مترادف ہے۔ سزا یہ ہے کہ ناقابل برداشت ماحول میں رہنا اور جینا ہوگا اور جزا یہ ہے کہ صعوبتوں کی کربناکیوں کے اظہار کی اجازت رہے گی۔ اور ایک شاعرہ کی کیا تمنا ہو سکتی ہے؟ یہیں یہ بھی سوال اٹھتا ہے کہ کیوں وہ اپنے ماحول، اپنی شخصیت اور اپنے ''آدرش'' (عورت کا آدرش سماج میں مساوی حقوق منوانا ہی نہیں ہے بلکہ فکر وعمل میں بھی وہ برابر کا درجہ چاہتی ہے، کسی کی شریک حیات بننے کے بجائے وہ اپنی مکمل حیات کی خواہاں ہے) کے درمیان مفاہمتی پُل نہیں بنا سکتی کہ:

رِند کے رِند رہے ہاتھ سے جنت نہ گئی

بہتر ہے کہ اس سوال کا جواب نہ دیا جائے، اس لیے کہ:

میرا کمال میرے سوالات ہی میں تھا

کشور اپنے ملک کی شاعری ہی سے واقف نہیں ہے بلکہ اس نے دنیا کی شاعری کا

بھی خاصا مطالعہ کیا ہے اور اس طرح اپنی شاعرانہ شخصیت کی تعمیر میں ایک طرف اپنی جڑیں، اپنی زمین میں گہرائی میں اتاری ہیں تو دوسری طرف اپنے سر کو بلند فضا میں اُونچا رکھا ہے۔ اس طرح وہ اپنی چھوٹی سی دنیا میں پھیلی ہوئی مختلف زبانوں کی شاعری کے مزے چکھ سکی ہے اور اسے اپنے میں جذب کرنے کی کوشش کی ہے اور اپنی شخصیت کو یک رخی نہیں بننے دیا ہے۔ جس طرح زندگی میں اس نے مختلف خانوں میں بٹی ہوئی انسانیت کا جائزہ لیا ہے، اسی طرح اس نے گرم، سرد، خشک وتر موسموں میں پھلوں، پھولوں، پانی اور ہوا کی طرح بہتی اور پھیلتی ہوئی شاعری کو اپنے سامنے رکھا ہے۔ ایک اہم شاعرہ بننے کے لیے صرف قصیدہ نگاروں کا ایک حلقہ بنانا ہی ضروری نہیں ہے بلکہ اپنی شخصیت کو نئے نئے خطرات سے دوچار کرنا بھی لازمی ہے۔ جب ہی تو وہ مقبولیت حاصل کرنے کے بعد بھی مطمئن نہیں ہوئی اور اس نے اپنے اظہار کے لیے اور وسعت چاہی اور اسے یہ وسعت ملتی رہی ہے۔

۱۹۷۸ء میں اس کا تیسرا شعری مجموعہ ''گلیاں، دھوپ، دروازے'' شائع ہوا تھا اور یہ شائع ہوتے ہی ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ اس پر کتنے ہی مضامین لکھے گئے گو کہ ایک بھی مضمون ایسا نہیں ہے جو کشور ناہید کی شاعری کا احاطہ کر سکے۔ اس کی وجہ ہماری تنقید کی کم ظرفی ہے نہ کہ اس کی شاعری کی کم مائیگی۔ میں نے جیسا کہ شروع میں لکھا تھا کہ آخر کشور ناہید کو کیوں نہیں اچھا نا قد مل سکا؟ اس لیے کہ اُردو تنقید، غزل کی تنقید رہی ہے اور شاعرات کی ہمت افزائی کرنے والے مضامین ہیں لیکن ایسی شاعرہ، جو اپنی انفرادیت کو سب سے الگ ابھارتی ہے، اس کا جائزہ لینے کے لیے ہماری تنقید کے پاس پیمانے نہیں ہیں۔ یہ مضمون بھی صرف کشور ناہید کو سمجھانے کی ایک کوشش ہے۔

اس مجموعے کی پہلی نظم خود تعارفی نظم ہے اور ایک معنی میں خود کلامی ہے۔ ایک شاعرہ سے اس کا ضمیر گفتگو کر رہا ہے۔ کتنا صاف سچا جذبہ ہے مگر کتنا شاعرانہ۔ اس سے پہلے کسی اُردو شاعرہ نے اپنا تعارف خود تجزیاتی انداز سے نہیں کرایا تھا۔

کشور ناہید!

تم منہ بند سیپی کی طرح

زندگی کے سمندر میں
ہواؤں سے باتیں کرنے
پہاڑوں کی بنیاد ہلانے
اور لہروں کو اپنے بالوں کی طرح کاٹ کر
ساحل پہ
گزشتہ کی روایتی
اور آج کی مضطرب
عورت بن کر سوچ رہی ہو!

کشور ناہید

تمھیں خاموش دیکھنے کی چاہت
قبروں سے بھی اُنڈی آ رہی ہے
مگر تم بولو!
کہ یہاں سننا منع ہے
مجھے جن جذبوں نے خوفزدہ کیا تھا
اب میں ان کے اظہار سے
دوسروں کو خوف سے لرزتا دیکھ رہی ہوں!

اس مجموعے میں کشور ناہید کا سیاسی شعور بھی نہایت اہم سوالات اٹھاتا ہے۔ زباں بندی کی رسم جب عام ہو جائے تو وہ معصوم زبانیں بھی گویا ہو جاتی ہیں جو کل تک خاموش آنکھوں سے صرف تماشا دیکھتی تھیں۔ یہ تماشا کیا ہے وہی غالب والا:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے

نہیں، یہ بچوں کا کھیل نہیں ہے۔ یہ صرف سُودوزیاں کا ڈراما نہیں ہے ورنہ اس کے اظہار کا خوف بولنے والے کو سرگوشی پر مجبور نہ کرتا۔ یہ سچ کہہ کر شہید بننے کی لگن بھی نہیں ہے کہ اس طرح خود اذیتی کی نشاندہی ہوتی۔ یہ ''ہیروئن'' بننے کی خواہش کا اظہار بھی نہیں ہے۔ یہ صرف ان بنیادی باتوں کا ''بیان'' ہے جس کو کہنے کے لیے انا الحق کہنا ضروری نہیں

ہے، بلکہ ان سماجی اداروں پر نشان لگایا ہے جو کل تک ''مقدس'' سمجھے جاتے رہے تھے، جیسے شادی، اور سب سے بڑھ کر اپنے معاشرے کے استحصالی ڈھانچے سے بغاوت کا اعلان ہے۔ اس ناگفتنی کے اظہار کے لیے کشور ناہید نے ''نثری نظم'' کا فارم منتخب کیا تھا۔ نثری نظم پر بحث ابھی تک جاری ہے۔ جدید ناقد کشور ناہید کی نثری نظموں کو اچھی کہنے کے باوجود سوال کرتے ہیں کہ اس کی کیا ضرورت تھی؟ یہی نہیں وہ نثر اور نظم کے بنیادی فرق کو پیش کر کے یہ ثابت کرتے ہیں کہ افسانوں میں بھی ''شعریت'' پائی جاتی ہے۔ اس طرح شعریت کو نثری نظم اپنا معیار نہیں بنا سکتی۔ اسے نظم بننے کے لیے آہنگ میں کچھ اور تبدیلیاں کرنی ہوں گی۔ نثری نظم کی بحث فارم کی حد تک محدود رہتی تو اسے یہ کہہ کہ رد کیا جاسکتا تھا کہ وہ فارم ہے ہی نہیں یعنی نہ یہ نثر ہے نہ نظم۔ یاد رہے کہ آزاد نظم پر بھی تقریباً اس طرح کے اعتراضات، تصدق حسین، خالد اور ن م راشد پر کیے گئے تھے اور آج ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ کٹر پابند نظم کہنے والوں نے بھی آزاد نظمیں لکھی تھیں اور پھر تو آزاد نظم کا ایک ایسا چلن ہوگیا کہ رسائل پابند نظموں سے خالی ہوگئے تھے۔ اب پھر پابند نظموں کی طرف چند شعراء مراجعت کر رہے ہیں جیسے کہ حامد عزیز مدنی۔ نثری نظم پر یہ اعتراض کہ اس میں سپاٹ بیانات، بے ترتیب الفاظ اور ادب لطیف کی رومانویت پائی جاتی ہے، تو یہ سارے اعتراضات کسی بھی قسم کی شاعری پر لگائے جاسکتے ہیں۔ سب سے اہم سوال نثری نظم کے سلسلے میں جو پوچھا جانا چاہیے تھا وہ ہے، کیا اظہار کے اس طریقے نے شاعر کو تجربات کے نئے امکانات سے روشناس کرایا ہے یا نہیں؟ اور اس کا جواب اس وقت تک نہیں دیا جاسکتا ہے جب تک کہ نثری نظم کے سارے امکانات کو بڑی حد تک استعمال نہ کیا جائے۔ کشور ناہید کی نثری نظمیں یقیناً ایک بلند معیار پیش کرتی ہیں اور بے نام مسافت اور نظمیں (دیس بدیس کی نظموں کے نثری ترجموں) کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوگیا تھا کہ تجربے کے دشت امکاں کا دوسرا قدم ''نثری نظمیں'' ہی ہوسکتا ہے اور کشور ناہید پر کسی قسم کی سہل نگاری کا الزام بھی نہیں لگایا جاسکتا ہے کہ وہ قادر الکلام شاعرہ ہیں۔

''نیلام گھر'' شادی، زوجیت، میاں بیوی کے آپسی تعلقات اور ہر بار عورت ہی کو نیچا دیکھنا پڑتا ہے۔ اس کا شاعرانہ اظہار کشور نے نہایت ندرت سے کیا ہے۔ جنسی اختلاط

ایک معنی میں عورت کے جسم پر قبضے کے مترادف ہے اور جیسا کے سیمون دی بوار نے کہا تھا کہ اکثر دو جسم ایک بننے کے بجائے دو جسم ہی رہتے ہیں۔ ایک حاکم اور دوسرا محکوم۔ بیبل (Babel) نے کہا تھا کہ "عورتیں اور پرولتاری، دونوں یکساں مظلوم ہیں۔" کشور ناہید نے نہایت تلخی سے مرد کی "حکومت" پر وار کیا ہے اور یہ خاصا کاری وار ہے حتیٰ کہ موٹی کھال والے بھی تڑپ کر رہ جائیں گے۔ "حقِ زوجیت" یعنی جی چاہے یا نہ چاہے پھر بھی اپنے شوہر کو اپنا جسم سپرد کرنے کی محکومیت - ایک محکوم جسم صرف نفرت سے حاکم کی طرف دیکھ سکتا ہے اور تڑپ کر رہ جاتا ہے۔ مگر کشور ناہید محکومیت کی اصلی "جڑ" تک پہنچ جاتی ہیں جب وہ کہتی ہیں۔

حق جتانے کی خواہش
ہر کذب اور ریا کاری کو صدقے ہوتی
محبتوں کا نقاب اُڑھاتی
ہے
ترکیب اور تذلیل یک جان ہو کر
زوج بنتے ہیں
اور پھر
تپتے ہوئے تنور سے جس طرح پھولی ہوئی روٹیاں باہر نکلتی ہیں
میرے منہ پر طمانچہ مار کر
تمھارے ہاتھ کی انگلیوں کے نشان
پھولی ہوئی روٹی کی طرح
میرے منہ پر صد رنگ غبارے چھوڑے جاتے ہیں
تم حق والے لوگ ہو
تم نے مہر کے عوض حق کی بولی جیتی ہے
پھولی ہوئی روٹیاں- شادی کی اصلیت کو خواہ لاکھ تقدس کا نام دیا جائے مگر ہے تو ذاتی ملکیت میں پنہاں۔ جب ہی تو شا نے کہا تھا کہ یہ ایک قسم کی "قانونی طوائفیت" ہے۔ "جاروب کش" میں بھی ایک عام سی بات کو کشور آزادئ نسواں کی مانگ میں بدل

دیتی ہیں۔ خود زندگی گزارنے کی نصیحت کرتی ہیں اس لیے کہ بڑی بہن اپنے چھوٹے بھائی (یعنی مرد) تک سے ڈرتی ہے۔ یہ نظم متوسط طبقے میں رہنے والی عورت کا ایک اور رخ پیش کرتی ہے۔

یہ سب رشتے
کچے رنگوں کے کچے دھاگے ہیں
سب پتھر ہیں
ان کے اُوپر چلو تو بھی لہولہان
ان کو سہو تو بھی لہولہان
پر اپنے لیے جینا کیوں ممکن نہیں
میری بنّو
سُورج مکھی کی طرح
گھر کے حاکم کی رضا پر
گردن گھماتے گھماتے
میری ریڑھ کی ہڈی چٹخ گئی ہے
جسم کا سارا بوجھ سہنے والی ہڈی۔ چٹخ گئی ہے

ہماری شاعرہ نے اپنے ''آدرشی بہروپیوں'' سے مل کر دیکھ لیا ہے۔
دُوری اور نزدیکی۔ لفظ بہت چھوٹے ہیں
ان لفظوں کو پرکھوں تو۔ انسان اور بھی چھوٹے نکلتے ہیں

اچھے لوگ، صبح کچھ اور شام کو کچھ اور
رات کو ان کو خون کی طغیانی میں ان کے ہاتھ اور
ان کی آنکھیں۔ بالکل جنگلی چوہے جیسی معلوم ہوں

سورج اب تو اتنا نیچے آپہنچا ہے
اس کو اٹھا کے کسی دُور کونے میں دفن کرو
رات کی چادر اوڑھنے سے پہچان کا رشتہ
شکر خدایا-ٹوٹ تو جاتا ہے
اے رب! تو والیٔ کون و مکاں
تو سب کے دلوں کے حال سے واقف ہے
تو ہم کو بتا، ہم کیا سوچیں؟

کشور ناہید کی سیاسی نظمیں بھی توجہ طلب ہیں، یوں تو اس کی ساری شاعری کی زیریں لہریں سیاسی ہیں۔ اس لیے کہ عورت کی بغاوت اپنے سماجی ڈھانچے کی بنیادوں کو بدلنے کی للکار ہے۔ مگر صرف سیاسی موضوع پر بھی اُس نے نظمیں لکھی ہیں۔ ''دفعہ ۱۴۴'' اور ''تعزیرے ۲'' ۔ ''افکار'' میں اس کی شاعری پر جو دو تین مختصر مضامین ہیں وہ ترقی پسندوں کے ہیں۔ مگر انھوں نے بھی بڑی احتیاط سے کام لے کر اس کی سیاسی نظموں کا ذکر نہیں کیا ہے۔ اس سے پاکستانی کی ترقی پسندی کی مصلحت کا کچھ اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مگر ہندوستان میں بھی ترقی پسندوں نے کون سی دلیری کا ثبوت دیا ہے کہ میں پاکستانی ترقی پسندی کو موردِ الزام ٹھہراؤں۔ اصل میں یہ دانش مندانہ مصلحت ہی میں سویت یونین کی ''انقلابیت'' کی دین ہے۔ نظم ''دفعہ ۱۴۴'' انگریز کی قانونی جبریت کا اعلانیہ تھا اور آج ہمارے حکمران طبقے کی سپر اور تلوار بھی ہے۔ نظم اگر نعرہ یا ایک چیخ ہوتی تو میں اس کا ذکر نہ کرتا۔ مگر یہ سیاسی ہوتے ہوئے بھی ہمارے ماحول کی ''بزدلی'' کو عُریاں کرتی ہے۔

ہم اندھے پن کے متلاشی ہیں
یہاں تمیز کی دریں غائب ہوجاتی ہیں
اور ہم صرف لمس بن کر رہ جاتے ہیں
لمس جو معذرت اور التجا کا آئینہ ہے

ایک نظم ''کلیئرنس سیل'' کی ابتدا یوں ہوتی ہے

سنو! اے بانوے گفت آشنا نیا قصہ
نکل کے آئی ہے لیلیٰ حیا کے محمل سے
سنا ہے مسئلہ درپیش ہے چناؤ کا
ہو آبنوسی بدن، شاخسار بانہیں ہوں
کشادہ، پیاسی، طلب گار، بے وضو آنکھیں
وفائے شب کے قرینے سے آشنا آنکھیں
طلوعِ دست مسیحا کی شکل میں پلکیں
جھکیں تو سایہ ابر سیہ، یاد آئے

یہ نظم بھی عورتوں کے استحصال کو پیش کرتی ہے جیسے وہ جاندار انسان نہیں، اشیاء ہیں۔ اسی لیے نظم کا عنوان ''کلیئرنس سیل'' رکھا گیا ہے۔ خواہ وہ عہد قدیم کی کنیزیں ہوں یا عہد جدید کی ''کال گرلز''۔ دونوں کا ایک ہی مصرف ہے، مرد کی جنسی آگ کا ایندھن بننا۔ کشور ناہید کی نظموں میں اکثر جگہ سب سے زیادہ عورتوں کے جسموں کے استعمال کو مختلف رنگوں میں پیش کیا گیا ہے۔ شاید اس لیے کہ عورت کا جسم ہی مرد کی سب سے بڑی دوسری بھوک ہے اور اس طرح اس نے جنس زدہ سماج کو بار بار بے نقاب کیا ہے۔

اس مجموعے کی آخری نظم ''میں کون ہوں'' عورت کی شناخت کی نشان دہی کرتی ہے کہ آج اشتہار بازی نے اُسے ہر پوسٹر پر عریاں کر دیا ہے۔ سرمایہ دارانہ سماج اپنی ہر شئے کو فروخت کرنے کے لیے عورت کے جسم کو مختلف رنگوں، پہلوؤں اور زاویوں سے نیم عریاں جنسی کشش کے ساتھ ''فروخت'' کرتا ہے۔ اس لیے کہ ان اشیاء کو بغیر عورتوں کی مدد کے فروخت نہیں کیا جا سکتا ہے۔

پہلے تم نے میری شرم و حیا کے نام پر خوب تجارت کی تھی
میری ممتا، میری وفا کے نام پر خوب تجارت کی تھی
اب گودوں میں اور ذہنوں میں پھولوں کے کھلنے کا موسم ہے
پوسٹروں پر نیم برہنہ
موزے بیچتی، جوتے بیچتی عورت میرا نام نہیں

آنکھیں کھولتی اور بند کرتی گڑیا کی طرح
میں نے زندگی کے سارے مناظر دیکھے ہیں
آنسوؤں کی سیڑھیوں سے........
میں قطرہ قطرہ نیچے اُتری
اور آتش دان میں جلتی
لکڑیوں کے بیچ مسکرا رہی تھی..........
مجھے اتنی بھی فرصت نہیں ملتی کہ میں تازہ غموں کا شمار کرسکوں
میں نے کاغذ پہ اپنے لیے کتنے ہی سورج بنائے.....مگر رات نے مجھے پہنے رکھا
رات کی دیواریں بہت اُونچی تھیں
اور دروازے لوہے کے تھے
میں نے کہانی شروع کی تھی
مگر کسی نے مجھے ختم کرنے نہیں دیا
صحرا میں چیلوں کے پروں کی طرح
میرے دل کی دھڑکن نے
میرے ہاتھوں میں پکڑے ہوئے گیت کو
آنسوؤں میں بدل دیا ہے
سمندر اور میں
ایک دوسرے کا خروش سن کر
خاموش ہونے کے وصال چاہتے ہیں!
(ملامتوں کے درمیان)

لفظوں کی ترتیب، امیجری کا انوکھاپن اور گہرے درد کی زیریں لہریں ایک دھیمی پُرسوز نغمگی کو جنم دیتی ہیں۔ کیوں، نثری نظم میں کس بات کی کمی ہے؟ آہنگ، امیجری اور نغمگی۔اصل بات تو فن کاری کی ہے۔کشور ناہید کے ہاتھوں نثری نظم آرٹ بن جاتی ہے

اور یہیں پر آ کر ساری تکنیکی بحثیں ختم ہو جاتی ہیں۔

''ملامتوں کے درمیان'' میں عورت کے استحصال اور اس کے خلاف کشور ناہید کا احتجاج بھی نئے پیکروں میں ڈھل کر نسائی بوطیقا کی تشکیل میں ایک اور منزل طے کرتا ہے۔ کشور ناہید کا سیاسی شعور اپنے عہد کی سفاکیوں کو پوری آب و تاب سے پیش کرتا ہے۔ تیسرے درجے والوں کی پہلی ضرورت ، میں ایک عورت، اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی ''زبان بندی'' کو دیکھتی ہے۔

بولنے والے ہمارے شہر میں کتنے رہ گئے ہیں
ان کے سر کاٹ کر واقعی سجا لینے چاہئیں
کہ پھر دیکھنے کو بھی ایسے لوگ نہیں ملیں گے
خدا کی قسم۔ میری آنکھوں کی جگہ آبلے بھی لے لیں
تو بھی میں گریہ کروں گی!

اور ''نائٹ میئر'' میں زندگی کی دو رخی تصویریں اور بھی ابھر کر آتی ہیں۔

بکری، ذبح ہونے کا انتظار کرتی ہے
اور میں صبح ہونے کا
کہ میں روز دفتر کی میز پر ذبح ہوتی ہوں
جھوٹ بولنے کے لیے
یہی میری قسمت ہے............
میں اور میرا وطن ایک ساتھ پیدا ہوئے
مگر دونوں کی بصارت بچپن ہی میں ماری گئی۔

بقا کا جذبہ کشور کو وہ صبر جمیل عطا کرتا ہے کہ صدیوں کی غلامی، ظلم اور بے کسی کے باوجود وہ اپنی خودداری کو بچائے رکھتی ہے۔ اس چٹان کو طرح جو طوفانی سمندر میں خاموش کھڑی رہتی ہے۔ یگانہ نے ایسے ہی 'شجاع' کے لیے کہا تھا:

دل طوفاں شکن پہلے جو آگے تھا سو اب بھی ہے

بہت طوفان ٹھنڈے پڑ گئے ٹکرا کے ساحل سے

یہ کس بل، یہ زندگی کرنے کی جرأت مجھے کشور ناہید کی نظموں میں نظر آتی ہے۔ جب ہی وہ ''ملامتوں کے درمیاں''، ایک شجاع، ہنس مکھ اور پُر وقار شخص کی طرح زندہ ہے۔ وہ اپنی نظم ''میں اور میں'' میں عورتوں کی نمائندگی کا اعتراف کرتی ہوئی لکھتی ہے:

میں کتابوں کے جنگلوں میں رہتی ہوں کہ سبز شاخوں جیسی کتابیں
لفظ و معنی کے گھنیرے سائے میں
مرے وجود، مرے جسم کے الاؤ کو
سمیٹتی ہیں اور آسودہ کرتی ہیں
میں ایک اکیلی تو نہیں
مرے اندر کئی عورتیں قید ہیں
ایک وہ کہ جس نے نسل آدم کی تخلیق کے سلسلے کو اپنے خون سے مربوط کیا
مگر گھر میں سب کا بچا ہوا کھا کر
رب کا شکر ادا کیا..........
ایک وہ کہ جس نے معشوق کے ملبوس کو ترک کیا
آپ رانجھا ہوئی
خوابوں کی بشارت نہیں مانی
اور سرگوشیوں کو شہر ممنوع کی زبان سمجھا
ایک وہ جو، اب تک
کوئلے سے چلنے والے انجن کی طرح
پانی پیتی ہے، دھواں اُگلتی ہے، چلی جا رہی ہے، چلی جا رہی ہے

اپنے کندھے پر اپنے ہم نفسوں کی صلیب اُٹھائے کشور ناہید اپنے عہد کی عورتوں کا ''نیا عہد نامہ'' لکھ رہی ہے۔

''دوسری پیدائش''، مردوں کی ''سکوں مزاجی'' کو ہدف بناتی ہے، کیسے ''شمع خانہ''

کی پرستش سے وہ شمع انجمن کا پروانہ بنا اور پھر جب شمعیں روشن ہوگئیں تو وہ پھر گھر بیٹھنے والی معصوم، بے شعور کی تلاش میں ''بے بدست'' بن گیا ہے۔

یہ ایک طنزیہ نظم ہے مگر صرف بدلتے ہوئے ''فیشن'' میں پرواز نہیں کرتی ہے بلکہ آج کے سماج کی ''مصنوعی اقدار'' کے دوغلے پن کو بھی پاش پاش کرتی ہے۔

گھر بیٹھی عورت صبح کاتتی رہی
اور کوٹھے پر بیٹھی عورت صبح چھانتی رہی
مرے پیروں میں زوجیت اور شرم و حیا کی بیڑیاں ڈال کر
مجھے مفلوج کر کے بھی تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا
کہ میں چل تو نہیں سکتی مگر سوچ سکتی ہوں
آزاد رہنے، زندہ رہنے اور مرے سوچنے کا خوف
تمہیں کن کن بلاؤں میں گرفتار کرے گا؟

ہمسری کی مسلسل جنگ عورتوں کو ایک نہ ایک دن آزادی دلا کر رہے گی۔ وہ آزادی، جو حوا سے لے کر کشور ناہید تک کو میسر نہیں ہے، مگر جس کے خواب صرف بنت حوا ہی نے نہیں دیکھے ہیں بلکہ کروڑوں ''مرد سرکشوں'' نے بھی دیکھے ہیں۔ ہاں! خواب اور حقیقت، ٹکراؤ جاری رہے گا اور جب کشور ناہید اپنے ذہنی ایکسرے کے کیمرے کو اپنے اوپر منعکس کرتی ہے تو خود کو بھی نہیں بخشتی۔ پرسونا I اور سونا II میں وہ خود تجزیاتی مراحل سے گزرتی ہے۔

مرے بغیر، مردوں کی طرح زندگی گزارنے کا عمل
تمھارے جوتوں کے پنجوں کی اُڑی کھال پہ پڑی گرد سے ظاہر ہوتا ہے
انگیوں کے سہارے ڈھلکی چھاتیوں کو روپ نہیں ملتا ہے
کند چُھری اور بیٹھی مٹی جیسے......
اتصالی نقطے کے گرد حصار کھینچتا رہا
اور مرے وجود سے انکار کی لائن گہری ہوتی چلی گئی

''بے نام مسافت'' میں کوئی غزل شامل نہیں ہے۔ مگر ''گلیاں، دھوپ، دروازے''

اور ''ملامتوں کے درمیان'' میں غزلیں شامل ہیں۔ ایک مجموعے کے آخر میں اور دوسرے مجموعے کے شروع میں، عورت اور غزل۔ کیا یہ غزل کی خود کلامی ہے؟ یا عشق اوّل در دل معشوق پیدا می شود۔ کشور ناہید نے نظم کو اپنے اظہار کے لیے اوّلیت کا درجہ دیا ہے۔ مگر غزل کو صرف نظر انداز ہی نہیں کیا ہے بلکہ اس صنف سخن میں بھی کسی مشہور غزل گو شاعر سے کم اچھے شعر نہیں ''نکالے'' ہیں اس کی شاعری کا نقطۂ آغاز (شاید) غزل ہی ہوگا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کی شاعری کی بنیاد، غزلیہ شاعری سے یقیناً الگ ہے۔ اردو کا کوئی بھی اہم شاعر غزل کو رد نہیں کرسکتا۔ البتہ اپنے مزاج کے مطابق وہ اصناف سخن میں ایک کو دوسرے پر فوقیت دیتا ہے۔

کشور ناہید کی غزل اس کی نظموں کے لب و لہجے سے بہت مختلف ہے۔ اس نے مشکل زمینوں میں ''طبع آزمائی'' کی ہے جو صرف قافیہ پیمائی نہیں بلکہ ''معنی آفرینی'' بھی ہے۔

پیکر تراشی نے جدید غزل کو پھر سے مقبول بنانے میں ایک نئی مہم سر کی ہے۔ میں اس بحث میں نہیں جانا چاہتا کہ شاعرہ (یعنی جانِ غزل) غزل میں ایسے شعر کبھی نہیں کہہ سکتی کہ ''کلاسیکی'' درجہ رکھتے ہوں۔ اس کلیے کو ایک طرف یہ بھی کہا جاتا ہے کہ عورت اگر محبت کرتی ہے تو مرد کے مقابلے میں زیادہ سپردگی، زیادہ شدت اور زیادہ قربانی کا مظاہرہ کرتی ہے تو دوسری طرف یہ بھی دعویٰ کیا جاتا رہا ہے کہ شاعری کی ساری روایت مردوں کی بنائی ہوئی ہے۔ بھلا عورت اس روایت کو اپنا کر اس میں کیا کارنامہ انجام دے سکتی ہے؟

اس کی بنیادی وجہ ''مرد'' کا احساس برتری ہے جو کسی نہ کسی طرح ظاہر ہو ہی جاتا ہے اور پھر اُردو ادب تو گویا 'تعصبات' ہی کا 'پروردہ' ہے اسی لیے یہاں ناقد، عورتوں کی جرأت کی تعریف کریں گے مگر شاعری کی نہیں۔

کشور ناہید نے مرد ناقدوں کا یہ 'طلسم' بھی توڑ دیا ہے اور غزل میں بھی اپنے فن کی جولانی دکھائی ہے۔ اس نے کلاسیکی لب و لہجے کو اپنا کر غزل کو ایک نیا رنگ و آہنگ دیا ہے۔ کشور ناہید نے غزل میں اپنے حجابات کو بھی حسین تر بنا کر پیش کیا ہے۔

کہتے ہیں میں سوتے سوتے چلتی ہوں

ہنستا دیکھ کے لوگوں کو رو دیتی ہوں
خواہش میرا پیچھا کرتی رہتی ہے
میں کانٹوں کے ہار پروتی رہتی ہوں
بھاگتے میں لکڑی کی طرح سُلگتی ہوں
اور سوتے میں چلتی ہوا سے لڑتی ہوں
اپنا نام بھی اب تو بھول گئی ناہید
کوئی پکارے تو حیرت سے تکتی ہوں

زباں پر لفظ کی آہٹ سے ہونٹ جاگے ہیں
یہی تو ایک نشانی ہے خوں کی حدّت کی

پتھر میں لہو چمک اُٹھے گا
دیوانے کے ہونٹ کاٹنے سے

کیا ان اشعار میں دروں بینی، نغمہ، اور فکر خیزی نہیں ہے؟ کیا ان میں تاثر نہیں ہے؟ کیا یہ صرف 'جدید' ہیں؟ ان کا غزل کی کلاسیک روایت سے کوئی تعلق نہیں ہے؟

قریۂ ضبط میں تنہا ہوں میں
خواب کے جسم میں تیشہ ہوں میں
بے سبب ہوں ترے گھر میں موجود
کوئی کھویا ہوا بچہ ہوں میں
جھانک لو غار ہوں جالوں سے تنا
دیکھ لو طاقِ تماشہ ہوں میں
ہیں بہت تیرے شناسا لیکن
تیری دہلیز پر تنہا ہوں میں

یہ اشعار تو بغیر اردو غزل کے گہرے مطالعے کے کہے ہی نہیں جا سکتے تھے اور ایک نہایت خوب صورت نفسیاتی شعر ہے۔

مزاج اُس کا مرے آنسوؤں سے ملتا تھا
جھلس گئی ہوں مگر پانیوں کے اندر بھی

کیا یہ شعر عورت کی 'محرومی اور مظلومی' کی طویل داستان کو اپنے میں سموتے ہوئے نہیں ہے۔ مگر کتنے انوکھے انداز میں کشور ناہید نے یہ بات کہی ہے کہ سننے والے کو شروع میں یہ احساس بھی نہیں ہوتا ہے کہ کوئی کانٹا چبھ گیا ہے! ایک پوری غزل میں وہ 'عورت' کے جذبات کی کشاکش، اپنی شناخت اور اپنے زخمی احساسات کو غزل کا لب ولہجہ یوں عطا کرتی ہے کہ ان شعروں کو بار بار پڑھا جا سکتا ہے۔

ستم شناس ہوں لیکن زبان بریدہ ہوں
میں اپنی پیاس کی تصویر بن کے زندہ ہوں
زبان ہے قرمزی حدت سے میرے سینے کی
میں مثل سنگ چیخ کے بھی سنگ خوردہ ہوں
شہید جذبوں کی قبریں سجا کے کیا ہوگا
کھنڈر ہوں، قامت شب ہوں، بدن دریدہ ہُوں
وہ ماہ و سال کی شاخوں میں چھپ کے دیکھتا ہے
میں آئینے میں اُسے دیکھ کے تپیدہ ہوں

ان اشعار کی ندرت، تغزل اور تاثر کی تعریف نہ کرنا صرف ایک بات کی دلالت کرتا ہے کہ اُردو تنقید بھی معاشرے کی صدیوں پرانی دقیانوسیت سے اب تک نکل نہیں پائی ہے۔ اور نکلے گی کیسے کہ جب ترقی پسند اور جدید ناقد، دونوں کے اذہان حکمراں طبقے کی محکومیت کا ''شکار'' رہنا پسند کرتے ہیں، اس لیے کہ مصلحت ہی خوش حالی کے مترادف سمجھی جاتی ہے۔

کشور ناہید ایک ارتقا پذیر شعری شخصیت رکھتی ہیں۔ وہ حالات، ماحول، خیالات و

جذبات کو پرکھنے کا ہنر رکھتی ہیں جب ہی تو ان کے مجموعے مسلسل رفتار، بلندی اور عمق کا پتا دیتے ہیں۔ان کی شاعری کا ایک اہم حصہ اجتماعی ہے۔ مگر کشور کی احتجاجی آواز انفرادی ہوتے ہوئے بھی عمومی صداقتوں کی علم بردار ہے۔ یہی نہیں اُردو شاعری میں کشور ناہید کا لب ولہجہ اپنی انفرادیت بھی رکھتا ہے جب ہی تو آسانی سے پہچانا جاتا ہے۔ وہ ایک شاعرہ ہیں۔ یعنی اُنھیں بار بار تجربے کرنے کی مہم پر جانا پڑے گا۔ وہ ایک مقام کو 'جنت' بنا کر نہ جی سکتی ہیں اور نہ لکھ سکتی ہیں۔ ایسی شاعرہ کے مقسوم میں 'سفر، مدام سفر' ہی لکھا ہوتا ہے اور یہ اُردو کی تجرباتی شاعری کے لیے یہ یقیناً ایک خوش آئند علامت ہے!

(محترم باقر مہدی کے مضمون کے یہ اقتباسات ادارہ اس لیے شائع کر رہا ہے کیوں کہ تمام اردو ادب میں کسی عورت کی شاعری پر یہ واحد مضمون ہے جو سنجیدگی سے لکھا گیا ہے۔ پورا مضمون ''نسائی ادب کی بوطیقا'' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ مضمون کے ابتدائی طویل حصّوں میں بہرحال یہ بحث کی گئی تھی کہ کشور ناہید نے کامیاب عشق کیا یا نہیں؟ ان کی شادی کی ناکامی یا کامیابی نے ان کی شاعری پر کیا اثرات ڈالے، وغیرہ۔

چوں کہ ادارہ ''وعدہ'' کو بالکل علم نہیں کہ محترم باقر مہدی کی شادی یا عشق ناکام ہے یا کامیاب، اور اس نے ان کی شاعری (یا اس مضمون) پر کیا اثرات ڈالے ہیں؟ اسی لیے ہم نے کشور ناہید کی ذاتی زندگی پر خیال آرائیوں کی جملہ فضولیات کو حذف کر دیا ہے اور بقیہ مضمون شکریے کے ساتھ شائع کر رہے ہیں۔)

(ادارہ)

ابوالکلام قاسمی

تانیثی ادب کی شناخت اور تعینِ قدر

نئے ادبی نظریہ سازوں نے ادب کے ان تمام سکہ بند معیاروں پر سوالیہ نشانات قائم کیے ہیں جن کے سبب، بالادست فکری اور ادبی طبقات کو ماضی کے ادبی اظہار (Discourse) میں مرکزیت اور مثالی حیثیت حاصل رہی ہے۔ ادب کی روایت میں آفاقی اصولوں کا تصوّر ہو، یا جاگیردارانہ مسلمات کی قطعیت، غالب سماجی اداروں کی اجارہ داری ہو، یا پدرانہ نظام پر قائم سماجی تصورات اور جنسی تفریق کی بالادستی، اس نوع کے سارے معیارات گزشتہ برسوں میں شدّت کے ساتھ زیرِ بحث آئے ہیں۔ ان مباحث کے ماحصل کے طور پر لسانی، ثقافتی اور جنسی اکائیوں کی طرف سے، روایتی طور پر تسلیم شدہ اصول و معیار کی نفی پر اصرار بڑھ گیا ہے، اور اپنی شناخت کا مسئلہ بنیادی اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ بسا اوقات یہ اصرار تشخص کی تلاش کے حوالے سے مسلّمہ اقدار پر خطِ تنسیخ کھینچنے کی صورت میں سامنے آیا، تشخص کی تلاش و جستجو کی اس کوشش نے جنسی تفریق پر قائم معاشرے کے فکری اور ادبی اظہارات کی بحث کو ادبی مباحث کے مرکز میں لا کھڑا کیا ہے۔ اس طرح تانیثیت کا مسئلہ نظری اعتبار سے ایک اہم مابعد جدید مسئلہ بھی بن گیا ہے۔ ورجینیا وولف سے لے کر سیمون دی بوائر تک کے درمیانی وقفے میں ادبی درجہ بندی کے جو مباحث سامنے تھے ان کی حیثیت کہیں طبقاتی اور کہیں نفسیاتی درجہ بندی کی تھی۔ مگر ان دونوں دانشور خواتین کی تحریروں نے معاصر تانیثی تصورات کی تشکیل جدید کے لیے نئی بنیادیں فراہم کیں۔ یہی سبب ہے کہ مسئلہ، نسائی شناخت کا ہو، تانیثی نظریے کا یا تانیثی تنقید کا، ان کی تحریروں سے کسبِ فیض کرنے کی کوشش تقریباً ہر نئی کتاب اور تحریر میں دکھائی دیتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو کے حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت کے مسائل من وعن وہ نہیں ہو سکتے جن سے مغرب کے تانیثیت پسند مصنفین دوچار ہیں۔ اس لیے کہ ان کی گفتگو کی اساس نمایاں طور پر مغربی زبانوں کے فکشن اور شاعری کے نمونوں پر قائم ہے۔ تاہم کچھ موازنے کی سہولت کی خاطر اور بڑی حد تک نظریاتی بنیادوں کے تعین اور تفہیم کی غرض سے مغربی تانیثیت کی مبادیات سے رجوع کرنا موضوع گفتگو کے تقاضوں کے عین مطابق ہوگا۔

اس تفصیل میں جانا سردست غیر ضروری ہے کہ ورجینیا وولف کی کتاب "A Room of one's own" اور سیمون دی بوائر کی کتاب "The second sex" نے کیوں کر تانیثی نقطۂ نظر کی ضرورت کا احساس دلایا اور اس بات کی اہمیت واضح کی، مغرب میں ادبی تخلیق اور تنقید کس طرح صدیوں سے رائج پدری نظام کی بنیاد پر قائم تہذیب کی عکاسی کرتی ہے۔ اس پس منظر میں اردو کے حوالے سے بھی اس وقت تک تانیثیت پسند نقطۂ نظر کو سمجھنا مشکل ہوگا۔ جب تک ہم پدری نظام میں مرد کی مرکزیت اور عورت کو غیر سمجھنے کے رویے کو نشان زد نہ کرلیں۔ اور یہ اندازہ نہ لگالیں کہ جنسی ثنویت کی نشاندہی جن تحریروں کے وسیلے سے کی جاسکتی ہے ان کو مغرب میں کس تجزیاتی طریق کار کے ذریعے زیر بحث لایا گیا ہے۔ ڈیل اسپنڈر اور ٹورل موئی نے تانیثی ادبی نظریات کو جس طرح مرتب کیا ہے اس کی رو سے مغرب، مرد کی مرکزیت کے تصور کا ایسا عادی ہے کہ اس میں عورت اپنے آپ محکوم یا غیر بن کر رہ جاتی ہے۔ چناں چہ بیش تر ادبی تحریروں میں اس تفریق کا عکس اس طرح منتقل ہوا ہے کہ مرد کرداروں کے مقابلے میں عورت کا کردار نصف بہتر کے بجائے نصف کم تر کے نمونے پیش کرتا ہے۔ اس صورت حال میں مردانہ رویوں کی بالادستی کے سبب مرد ادیبوں کی تحریریں صرف مردوں کے لیے لکھی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اس لیے اس رویے کی مزاحمت کی خاطر ایک ایسے زاویۂ نظر کی شدید ضرورت محسوس کی گئی جو جنسی عدم توازن اور افراط وتفریط کو نشان زد کرسکے اور قدیم وجدید ادب کی قرأت ثانی یا قرأت مختلف پر اصرار کرسکے۔ اس طرز مطالعہ کو مزاحمتی قرأت کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اس تبدیل شدہ طرزِ مطالعہ نے واضح کیا کہ ہم نے اب تک مرد کے ساتھ

متحرک، بہادر اور تفصّل پسند جیسے اوصاف اور عورت کے ساتھ مجہول، کمزور اور جذباتی جیسی منفی صفات وابستہ کر رکھی ہیں۔ اس طریقِ تنقید نے تانیثی زبان کے مسئلے کو از سرِ نو بحث کا موضوع بنایا ہے، اور جملوں کی ساخت، ڈسکورس کی مختلف اقسام اور تانیثی زبان اور اسلوب کے عناصر کی تلاش کو گزشتہ برسوں میں ایک طاقتور رجحان کی صورت میں تبدیل کر دیا ہے۔ رولاں بارتھ کی معنیات اور دریدا کی لاتشکیل کی مدد سے تانیثیت پسند مصنفین کے ایک حلقے نے لسانیاتی مطالعہ کی نوعیت تبدیل کر دی ہے۔ ان نظریہ سازوں کا بنیادی مسئلہ ایسی نسائی زبان کی اختراع ہے جو پدری بنیاد پر قائم نظام کی توثیق نہ کرے۔

تاہم یہ بات وضاحت کی محتاج ہے کہ تانیثیت ادبی قدر کا نعم البدل کیسے بن سکتی ہے؟ ادب کے قاری کے لیے تانیثی رجحان یا طریقِ تنقید سے تانیثیت کی شناخت تو بڑی حد تک قائم ہو جاتی ہے۔ مگر ادب کو ادب کی حیثیت سے پڑھنے اور اس کی پرکھ کی معیار بندی کرنے کا مسئلہ ہنوز اپنی جگہ برقرار رہتا ہے۔ اس لیے کہ دوسری طرح کی موضوعاتی شناخت کی طرح تانیثی نقطۂ نظر کو بھی بجائے خود فنی معیار کا نام تو نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ اس طرزِ مطالعہ سے موضوعاتی اور تہذیبی توازن کا نظام ضرور قائم کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک ادبی قدر کی معیار بندی کا سوال ہے تو اس کا تعین بہرحال شعریات کے عمومی اصول و ضوابط ہی کریں گے۔

تانیثی نظریے کے اس پس منظر کو یوں تو مغرب اور مشرق کی کسی بھی زبان کے ادب کے مطالعہ کی بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن اگر اردو کے خصوصی حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی جائے تو مغرب کی زبانوں کے مقابلے میں اردو کا معاملہ زیادہ افراط و تفریط کا شکار دکھائی دیتا ہے۔ ہمارے معاشرتی نظام کے زیرِ اثر ادب میں بھی پدری نظام کی بالادستی شعوری سے کہیں زیادہ تحت الشعوری گہرائیوں میں پیوست ہے، کہ خود عورتیں بھی عموماً جنسی تفریق پر قائم اپنے ادبی سرمایے پر قانع ہیں۔ اور ان کے رویے اپنی محکومیت کے رجحان کو تقویت دینے میں کچھ کم معاون نہیں۔ اس بات میں کوئی مضائقہ نہیں کہ خواتین اپنے نسائی رویوں سے بلند ہو کر فلسفیانہ یا دانشورانہ سطح پر ان ہی ذہنی اور فکری مسائل اور واردات کو اپنے ادب کا موضوع بنائیں جن سے مرد و زن یکساں

طور پر دوچار ہیں۔ مگر جس سماج میں طبقاتی کشمکش، زیر دستوں کی حمایت اور معاشرے کی پس ماندہ اکائیوں کے مسائل کا احساس، ادب کے اہم موضوعات بن سکتے ہیں، وہاں جنسی تفریق کے مسئلے کو نشان زد کرنے سے چشم پوشی مقام حیرت ہی نہیں، مقام غیرت بھی معلوم ہوتی ہے۔

مطالعہ کی سہولت اور ارتکاز کی خاطر اگر شاعری کے حوالے سے اردو میں تانیثی رجحان کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ گزشتہ کئی صدیاں اردو میں نسائی اظہار کے وجود سے ہی بڑی حد تک عاری ہیں۔ ظاہر ہے کہ جس معاشرے میں عرصے تک خواتین علمی و ادبی سرگرمیوں کا حصہ ہی نہ بن پائی ہوں، اس میں نسائی مسائل اور تانیثی نقطۂ نظر کی تلاش زیادہ سودمند ثابت نہیں ہوسکتی۔ لیکن گزشتہ چند دہائیوں میں خاتون ادیبوں اور شاعروں کی معتدبہ تحریریں کچھ اس تنوع کے ساتھ سامنے آئی ہیں کہ ہم ان کی بنیاد پر نسائی رویوں کی نوعیت کا تعین ضرور کر سکتے ہیں۔ جہاں تک مرد ادیبوں کی تحریروں میں عورت کی امیج کا سوال ہے تو اس سلسلے میں طبقاتی سماج کی ناہمواریوں کی نشاندہی کے دعوے دار شاعروں تک کے یہاں طبقہ اُناث سے ناانصافی کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ اس ضمن میں باقر مہدی کی یہ رائے عبرت ناک صورت حال کو نمایاں کرتی ہے۔

"خود ترقی پسند اور جدید ادیبوں اور شاعروں کی تحریریں عورت کی جذباتی اور معاشرتی کشمکش کو مسخ کر کے پیش کرتی رہی ہیں۔ خواہ وہ راشد کی نظم میں "ہم رقص" ہو یا مجاز کی "آنچل کو پرچم بنانے والی باغی لڑکی" ہو، عورت کے جسم اور ذہن کی اتنی ہی اہمیت ہو جتنی مرد کی، کہیں نظر نہیں آتی۔ اور غزل کی حکمرانی نے عورتوں پر تغزل کے دروازے اس طرح بند کیے تھے کہ وہ جانِ غزل تو بن سکتی تھی مگر خود غزل گو نہیں بن سکتی تھی۔"

اردو شاعری کے معاصر منظر نامے میں جن شاعرات کی کاوشوں کو سنجیدہ مطالعہ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے، ان کی اکثریت بھی جنسی بنیاد پر قائم تفریق کے مسائل کو بالعموم قابل اعتنا بھی نہیں سمجھتی۔ بعض شاعرات، نسائی جذبات واحساسات کی پیش کش یا کسی حد تک اعترافی شاعری کی حدوں کو چھوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اور معدودے چند ایسی ہیں جن کی نظموں میں اپنی صورتحال سے بے اطمینانی، قدرے انحراف اور مساوی حقوق کی طلب کا

واضح رجحان ملتا ہے۔ مثال کے طور پر شفیق فاطمہ شعریٰ دانشورانہ موضوعات، مذہبی اور روحانی محرکات سے دلچسپی اور گہری بصیرت کے سبب، ایک ایسی شاعرہ کا تاثر قائم کرتی ہیں جس کے لیے جنسی بنیاد پر قائم معاشرہ کوئی قابل توجہ مسئلہ نہیں محسوس ہوتا۔ تاہم شعریٰ نے اپنی بعض نظموں میں نسائی امیج کو مذہبی حوالوں کے ساتھ نمایاں کرنے کی طرف توجہ دی ہے۔ اس نوع کی نظموں میں ان کی ایک قدرے طویل نظم ''اے تماشا گاہِ عالم روئے تو'' کا ایک ذیلی عنوان 'دعائے بانوئے فرعون' ہے۔ انھوں نے اس حصے سے متعلق حاشیے میں 'بانوئے فرعون' کی تلمیح کے مضمرات بیان کرتے ہوئے اپنے معاشرے میں عورت کی حیثیت پر بھی گفتگو کی ہے۔ نظم کے متعلقہ مصرعے کچھ اس طرح ہیں:

اب تو میرا گھر وہی گھر/ جس کا تو بانی بنے/ اب تو تیرے ہی جوارِ قرب کے باغات میں/ یارب بسیرا ہو مرا/ رستگاری دے مجھے فرعون سے ارتقاع بیت کے اُس دور کا آغاز ہو/ جس میں اسوہ/ بانوئے فرعون کا اسوہ وہ پہلا سنگ میل/ جس پہ اتری تابش اُمّ الکتاب۔''

شفیق فاطمہ شعریٰ ''بانوئے فرعون'' کے کردار کی وضاحت میں اس کی معنویت یوں نمایاں کرتی ہیں:

''بانوئے فرعون کا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی دُعا کے الفاظ سے یہ عقیدہ ختم ہو جاتا ہے کہ سربراہ خاندان، خاص طور سے شوہر سے غیر مشروط ہم آہنگی کا نام 'وفا' ہے، اور عورت ایک ایسی مخلوق ہے جو اس وفا کی بناء پر باشرف ہے، فرعونی جلال و جبروت کو ٹھکراتے ہوئے صرف عائلی نظام ہی سے نہیں، بلکہ ناکسوں کے اہتمام خشک و تر سے بھی غیر مشروط ہم آہنگی کے وفادارانہ عقیدہ کو وہ مسترد کرتی ہے جس کو آج سے ہزاروں برس پہلے مسترد کرنا، جان کا زیاں تھا۔''

اس حاشیے میں وہ سماجی نا برابری کی تحریکات کے ساتھ جنسی نابرابری کی عالمی تحریک کا بھی ذکر کرتی ہیں اور اسے آزادیٔ اظہار کی بوکھلاہٹ کا نام دیتی ہیں اور ان الفاظ میں اپنے موقف کی مزید وضاحت بھی کر دیتی ہیں:

''یہ ضروری نہیں کہ ان خیالات کی بناء پر میں اُناثی تحریک کی گردِ کارواں سمجھی

جاؤں، سچ بات تو یہ ہے کہ اس تحریک کے رطب و یابس کا بوجھ اُٹھانا میرے بس کا روگ نہیں۔''

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اپنی نظم کے بین السطور میں ایک نسائی امیج کو مثالی اور انحرافی قرار دینے کے باوجود، شعری آزادیٔ اظہار کی ان سرحدوں کو چھونا نہیں چاہتیں، جہاں مذہبی قدغن سے سابقہ پڑنے کا اندیشہ ہو۔

کم و بیش یہی صورت حال شاعرات کی غزل گوئی کی ہے۔ غزل گو شاعرات کا عام رویہ تانیثی نقطۂ نظر کے اظہار کے برخلاف غزل کے مروجہ موضوعات سے دلچسپی اور جنسی تفریق پر قائم ثنویت سے صرفِ نظر کرنے کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ البتہ بعض شاعرات نے اپنے عشقیہ جذبات کو خوابناک محبوبیت کے ساتھ یا خودسپردگی کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کی غزلوں کے تسلسل کے طور پر پروین شاکر، رفیعہ شبنم عابدی اور عشرت آفریں کے اشعار میں حسی اور جذباتی نسائیت کے عناصر ملتے ہیں۔ مگر چوں کہ ان حسی اور جذباتی مسائل کو کبھی نابلوغت سے وابستہ جذبات کا نام دیا گیا اور کبھی ان پر ناپختہ کار تجربے کا الزام عائد کیا گیا۔ اس لیے تنقیدی دہشت گردی کی ہیبت نے اس رجحان کو بھی زیادہ پنپنے کا موقع نہیں دیا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ہر عمر کا سچا تجربہ، سچے اظہار سے ہم آہنگ ہوسکتا ہے، اور اپنے مخصوص تناظر میں جینوئن تخلیقی رویے کی حیثیت سے پہچانا جاسکتا ہے۔ اس لیے صرف نمونے کے طور پر یہ چند اشعار ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں جو فکری دبازت کی نفی ہی نہیں کرتے بلکہ خوابناک نسائی احساس اور جذبے کی صداقت کی نمائندگی بھی کرتے ہیں:

دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں
(کشور ناہید)

کچھ یوں ہی زرد، زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا
(کشور ناہید)

اب ایک عمر سے دُکھ بھی کوئی نہیں دیتا
وہ لوگ کیا تھے جو آٹھوں پہر رلاتے تھے
(کشور ناہید)

ہر لَس ہے جب تپش سے عاری کس آنچ سے یوں پگھل رہی ہوں (فہمیدہ ریاض)
وہ خواہشِ بوسہ بھی نہیں اب حیرت سے ہونٹ کاٹتی ہوں (فہمیدہ ریاض)

میں سچ کہوں گی مگر اس سے ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کردے گا
(پروین شاکر)

بارشِ سنگ ملامت میں وہ میرے ساتھ ہے
میں بھی بھیگوں، وہ بھی پاگل بھیگتا ہے ساتھ ساتھ
(پروین شاکر)

ان اشعار میں بیش تر کو اعترافی شاعری کا نام دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ (ادارہ)

تانیثی نظریۂ ادب کے نقطۂ نظر سے اس رویے کی اہمیت اس لیے بھی قابلِ توجہ بن جاتی ہے کہ احتجاج اور انحراف کی منزلوں تک پہنچنے والوں کے لیے ان مرحلوں سے گزرنا بڑی حد تک ناگزیر ہوتا ہے۔

غزل کے مقابلے میں شاعرات کی نظموں کو نسائی رویوں کی تفہیم کا زیادہ بہتر وسیلہ بنایا جاسکتا ہے۔ واضح رہے کہ غزل ہی کی طرح نظموں میں بھی اگر ہم ان رویوں کو ارتقائی صورت میں دیکھنا چاہیں تو پتا چلے گا کہ عورت کی حیثیت سے اپنے وجود کا احساس نسائی جذبات کا اظہار یا اعتراف اور جنسی ثنویت پر قائم معاشرے سے انحراف، جیسے مراحل اردو میں تانیثی رویے کے مختلف مدارج ہوسکتے ہیں۔ جہاں تک نسائی منصب کے احساس کا سوال ہے تو ہمیں بعض ایسی نظمیں ملتی ہیں جو تخلیق کے تجربے کے مختلف مراحل کو کچھ اس انداز سے موضوعِ گفتگو بناتی ہیں کہ ان میں تخلیق کے مطلق عمل کے ساتھ تنقیدی اصطلاح میں 'تخلیقی عمل' کے اسرار بھی کھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس نوع کی ایک نظم کا حوالہ شاید یہاں خارج از بحث نہ ہو۔

وہ حرف، جو فضائے نیلگوں کی وسعتوں میں قید تھا/ وہ صورت جو حصار خامشی میں جلوہ ریز تھی/ صدا، جو کوہسار کی بلندیوں پر محوِ خواب تھی/ ردائے برف سے ڈھکی/ وہ حرف جو ہوا کے نیلے آنچلوں سے چھن کے/ جذب ہو رہا تھا ریگ زارِ وقت میں/ وہ ذرّہ ذرّہ منتشر تھا/ دھندلی دھندلی ساعتوں کی گرد میں/ وہ معنی گریز پا، لرز رہا تھا جو رگِ حیات میں/ وہ رمزِ منتظر کو جو ابھی نہاں تھا بطن کائنات میں/ بس ایک جست میں حصار خامشی کو توڑ کر/ پگھل کے میرے درد و آرزو کی آنچ میں/ وہ میرے بطن کی صباحتوں میں ڈھل گیا/ وہ آبشار نغمہ و نوا، کہ کوہسار سرد سے گرا/ کہ گونجتی گپھاؤں سے ابل پڑا/ وہ جوئے ذات، نغمۂ حیات، جو رواں دواں ہے،، بحرِ بے کراں کی کھوج میں (زاہدہ زیدی)

تخلیقی عمل کے مختلف مراحل کی گرفت اور شعوری اور لاشعوری محرکات کی دریافت خود شاعر کے لیے ایک مشکل عمل رہی ہے۔ اس نظم میں زاہدہ زیدی نے تخلیقی عمل کو صرف شاعر کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے جس طرح موضوع گفتگو بنایا ہے وہ وسیلۂ تخلیق کی حیثیت سے نسائی سرشت کا عمدہ اظہار بھی ہے اور داخلی سرگزشت کا اعتراف بھی۔ اسی موضوع کی دوسری جہت ہمیں ایک مکمل اعترافی نظم میں ملتی ہے جس میں جنس کو ایک تخلیقی تجربہ بنایا گیا ہے۔

یہ کون سا مقام ہے/ کہ چاروں سمت منتشر ہیں/ ریزہ ریزہ آبگینہ ہائے شوق/ یہیں تو حسرتوں کے بیج بو کے/ فصلِ درد اُگائی تھی/ یہیں تو آرزو، نقیبِ وقت بن کے آئی تھی/ وہ کودِ، ردیفۂ حیات پر/ وہ بوجھ بھی سبک سبک/ وہ جرعہ ہائے آتشیں/ لہو میں جذب آگ سی/ یہ کائنات ٹوٹ کر بکھر گئی/ کہ چور چور ہیں نشاط جاں کے آئینے/ کہ ریگ ریگ نشہ بدن ہے/ ذرّہ ذرّہ جستجو کی راکھ ہے/ فضائے ذہن بے اذاں/ تصورات رائیگاں/ تلاش ذات جوئے خوں/ یہ کوہ جرم حادثات/ یہ قطرہ ہائے انفعال/ بر جبین کائنات/ چیخ رہی ہیں ہڈیاں وجود کی (فشار: ساجدہ زیدی)

ساجدہ زیدی نے نظم کے ان مصرعوں میں جس طرح بالواسطہ انداز میں نسائی تجربے کو اعترافی شاعری میں تبدیل کر دیا ہے وہ فنی نقطۂ نظر سے بھی استعارہ سازی کی عمدہ مثال ہے۔ اس نظم کی امیجری میں تانیثی رویوں کو خیال اور فکر کے بجائے حواس کے حوالے

سے شعری پیکروں میں تبدیل کیا گیا ہے۔ یہ انداز ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے بھی ان کی شناخت متعین کرتا ہے اور فنی تدبیر کی بھی قابل توجہ مثال پیش کرتا ہے۔

تاہم ساجدہ زیدی اور زاہدہ زیدی کی اس نوع کی گنتی کی چند نظمیں ان کی شاعری کے عام رجحان کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ ان کی شاعری کا عمومی رجحان، فکری اور دانش ورانہ سطح پر ایسی عام شعری فضا کی عکاسی کرتا ہے جس میں مرد و زن، دونوں طرح کے شاعر، یکساں طور پر شریک ہیں۔ان شاعرات کے برخلاف فہمیدہ ریاض کی شاعری کا غالب رویہ نسائی احساس کی ترجیح پر قائم ہے۔ پدری نظام پر قائم سماج کی ناہمواریوں کی نشان دہی ان کی نظموں کا طاقت ور رجحان ہے۔ انھوں نے ماں بننے کے تجربے کو جس فن کاری اور حسی ارتعاشات کے ساتھ اپنی ایک ابتدائی نظم ''لاؤ، ہاتھ اپنا لاؤ ذرا'' میں پیش کیا تھا، وہی دراصل ان کی شاعری کی مخصوص شناخت بن گیا۔ تانیثی رویے کے بعض اور پہلو، جن میں اپنے سماج میں ثنویت کا احساس مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ بعد کی، ان کی بیشتر نظموں کا پس منظر ہے، اس ضمن میں ان کی متعدد نظموں میں سے محض ایک مختصر نظم کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے، جس میں ثنویت کا یہ احساس نمایاں طور پر موجود ہے:

مگر آہ اس میں نئی بات کیا ہے/ وہ عورت ہے ہم جنس سب عورتوں کی/ سدا جس پہ چابک برستے رہے ہیں/ وہ ہر دور میں سر بریدہ مسانوں میں لائی گئی ہے/ کبھی بھینٹ بن کر/ پتی کی چتا پر چڑھائی گئی ہے/ کبھی ساحرہ کا لقب دے کے زندہ جلائی گئی ہے/ یہ عورت کا تن ہے/ قبیلوں کی نسلیں بڑھانے کا آلہ ہے/ ان کی حمیت کی بس اک علامت/ جو چاہو تو تم اس علامت کو روندو/ اسے مسخ کردو/ اسے دفن کردو (فہمیدہ ریاض)

اس نظم کی بلند آہنگی اور اس کا براہ راست انداز، فنی نقطۂ نظر سے البتہ معرضِ بحث میں آسکتے ہیں۔ مگر فکری اور ادبی موقف کے اعتبار سے فہمیدہ ریاض کی اس نوع کی نظموں سے ان کی تانیثی شناخت ضرور متعین ہوتی ہے۔

فہمیدہ ریاض کے مقابلے میں کشور ناہید نے اوّل و آخر ایک تانیثیت پسند ادیب اور شاعرہ کی حیثیت سے معاصر شاعرات میں فکری، فنی اور عملی طور پر اپنی شناخت قائم کی ہے۔ ان کی تحریریں، خواہ نثر کی صورت میں ہوں یا شاعری کی شکل میں، تانیثی تحریک کو

اس کے سارے لوازم کے ساتھ برتنے کی کوشش کرتی ہیں۔ انہوں نے طبقاتی طریق کے ترقی پسند نقطہ نظر سے اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا تھا۔ مگر وقت کے ساتھ ساتھ جنسی تفریق کے مسئلے کو نمایاں کرنے کو اپنی تحریروں کا محور بنالیا۔ ان کے مضامین کا مجموعہ ''عورت، خاک اور خواب کے درمیاں'' تانیثی نظریے کو ریسرچ، تجزیہ اور فنِ اظہار سے متعلق مسائل کو منضبط اور مدلل انداز میں پیش کرنے کی اردو میں ایک اہم کوشش ہے، انھوں نے سیمون دی بوائر کی کتاب کا ترجمہ تلخیص کے ساتھ پیش کر کے 'عورت' کے نام سے شائع کیا ہے، اور اپنی توضیحات کے ذریعہ اردو دنیا سے تانیثی نظریے کو متعارف کرانے کی علمی بنیادیں فراہم کی ہیں۔ لیکن ایک تانیثیت پسند فن کار کے طور پر ہمارے لیے اگر ان کی کوئی تحریر قابل مطالعہ ہو سکتی ہے تو وہ ان کی نظمیں ہیں۔ اپنی نظموں میں، ان کی بلند آہنگی، نظریاتی وابستگی کی شدت کو ظاہر کرتی ہے۔ انھوں نے اپنے تانیثی نقطہ نظر کے اظہار کے لیے بالعموم دو طرح کے اسالیب کا انتخاب کیا ہے۔ ایک تو ان کی نثری نظمیں ہیں، جن میں وہ اپنی نظریاتی وابستگی کو چھپا نہیں پاتیں، اور دوسرے ان کی آزاد نظمیں، جن کی لفظیات، علائم اور فنی لوازم کا اہتمام اس بات کا وافر ثبوت فراہم کرنے کا وسیلہ ہیں کہ انھوں نے خود کو محض ایک تانیثیت پسند مفکر کے طور پر ہی متعارف نہیں کرایا بلکہ قابل توجہ شاعرہ کی حیثیت سے بھی اپنی اہمیت تسلیم کرائی ہے۔ نیلام گھر، جاروب کش، میں کون ہوں، اینٹی کلاک وائز، جیسی نظمیں ان کے تانیثی رویوں کی بھرپور نمائندگی کرتی ہیں۔ ''اینٹی کلاک وائز'' میں انھوں نے طبقۂ اناث کے لیے درپیش صورت حال کو نسبتاً زیادہ صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے:

میرے ہونٹ تمہاری مجازیت کے گن / گا گا کر خشک ہو بھی جائیں تو بھی تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا / کہ بول تو نہیں سکتی، مگر چل تو سکتی ہوں / میرے پیروں میں زوجیت اور شرم و حیا کی بیڑیاں ڈال کر / مجھے مفلوج کر کے بھی / تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا کہ میں چل تو نہیں سکتی / مگر سوچ سکتی ہوں / آزاد رہنے، زندہ رہنے اور مرے سوچنے کا خوف / تمہیں کن کن بلاؤں میں گرفتار رکھے گا (کشور ناہید)

اس نظم کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت میں ان کی متعدد نظمیں فنی لوازم کو زیادہ بہتر طریقے پر اپناتی ہیں، اور صحیح معنوں میں اسی نوع کی نظمیں نسائی جمالیات کے ضمن میں ان کی کاوشوں کا منفرد ثبوت پیش کرتی ہیں۔ نمونے کے طور پر یہاں ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

مجھے سزا دو کہ میں نے اپنے لہو سے تعبیرِ خواب لکھی / جنوں بریدہ کتاب لکھی / مجھے سزا دو / کہ میں نے تقدیسِ خوابِ فردا میں جاں گزاری / بہ لطف شب زادگان گزاری / مجھے سزا دو / کہ میں نے دوشیزگی کو سودائے شب سے رہائی دی ہے / مجھے سزا دو / کہ میں جیوں تو تمہاری دستار گر نہ جائے / مجھے سزا دو / کہ میں تو ہر سانس میں نئی زندگی کی خوگر / حیات بعد ممات بھی زندہ تر رہوں گی / مجھے سزا دو / کہ پھر تمھاری سزا کی معیاد ختم ہوگی

ہمارے معاشرے میں عورت کو نصف بہتر قرار دینے کا مشفقانہ اور ترحم آمیز رویہ اس وقت بے نقاب ہوتا نظر آتا ہے، جب کشور ناہید جیسی کوئی شاعرہ اس رویے کے مضمرات پر اپنے شدید ردعمل کا ایسا اظہار کرتی ہیں جس میں فکری بغاوت کے ساتھ اس نظم کی طرح شعریت کا بھی اہتمام کیا گیا ہو۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ تانیثی تحریک کے تناظر میں کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کو اردو شاعرات کے مابین نمائندہ ترین ترجمان شاعرات کی حیثیت دی جاسکتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے بعد کی نسل میں اس رجحان پر مبنی شاعری کی کوئی توسیع نہیں ہوئی، بعض نسبتاً نووارد شاعرات کی نظموں میں اس رویے کی گونج اس طرح سنائی دیتی ہے، گویا وہ ابھی اپنی شناخت اور آواز کی دریافت میں مصروف ہیں۔ ایسی شاعرات میں نمونے کے طور پر شہناز نبی اور عذرا پروین، کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ شہناز نبی کی نظم ''بھیڑیں'' میں طنزیہ طریق کار اور علامتی معنویت کے سبب تانیثی کے اظہار کے قدرے مختلف اسلوب کو اپنانے کی کوشش ملتی ہے:

اک چراگاہ / سو چراگاہیں / کون ان ریوڑوں سے گھبرائے / پڑ گئیں کم زمینیں اپنی تو / کچھ سفر، کچھ حضر کا شغل رہے / کچھ نئی بستیوں سے ربط بڑھے / ان کو آزاد کون کرتا ہے / یہ بہت مطمئن ہیں تھوڑے میں / اک ذرا سا گھما پھرا لاؤ / کچھ اِدھر، کچھ اُدھر چرا لاؤ /

بھیڑیں معصوم بے ضرری ہیں/ جس طرف ہانک دو چلی جائیں (شہناز نبی)

ردِ عمل اور طنز کی شدت پر مبنی اس نظم سے قدرے بدلے ہوئے اسلوب، اس وقت ہمارا واسطہ پڑتا ہے، جب ہم عذرا پروین کی نظمیں پڑھتے ہیں۔ ان کی نظموں میں بالواسطہ طریق کار کے بجائے براہ راست لب و لہجہ ملتا ہے۔ لیکن اس حقیقت کا اعتراف کرنا چاہیے کہ ان کی شاعری مرکزی حیثیت سے جنسی تفریق کے موضوع کو زیر بحث لاتی ہے۔ یہ الگ بحث ہے کہ فنی طور پر ان کا منصب کیا متعین ہوتا ہے، ان کی ایک نظم ہے:

''میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں''

میں اب نیا کوئی حادثہ ہوں/ میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں/ تمھارے پہلو میں کل سے اب تک جو اک بہ صورتِ صفر، صفر تھی، وہ میں نہیں تھی/ وہ میں نہیں ہوں/ جو تجھ میں تیرے سفر کی دھن تھی/ جو خود مسافر نہ ہو کے بس تیری رہ گذر تھی/ وہ میں نہیں تھی/ وہ میں نہیں ہوں/ سنو تذبذب کی برف پگھلی/ میں ایک نشچت اُڑان ہوں اب/ جو ایک انشچت اگر مگر تھی/ میں وہ نہیں تھی/ وہ میں نہیں ہوں/ میں اب، نیا کوئی حادثہ ہوں/ میں اب نئی کوئی انتہا ہوں/ میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں (عذرا پروین)

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معاصر شعری منظر نامے میں اور جن شاعرات کی نظمیں اور غزلیں ادبی جرائد میں شائع ہوتی ہیں۔ ان کو بالعموم نسائی شناخت کے نقطۂ نظر سے مطالعے کا موضوع ہی نہیں بنایا جاسکتا۔ پاکستان میں پروین فنا سیّد اور عذرا عباس اور ہندوستان میں شبنم عشائی جیسی معدودے چند شاعرات ایسی ہیں، جو اپنی ذات کے اظہار کے مسئلے سے دوچار ہیں، لیکن ان کی شاعری کسی طاقت ور نسائی رجحان کی نمائندگی نہیں کرتی۔

نسائی رویوں اور تانیثی رجحان کی پہچان اور تعین قدر، کے اس جائزے سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ادبی اور تنقیدی اظہار میں تانیثیت کی شمولیت کے بعد ادبی فکر و فن کے تناظر کے افق میں کیوں کر وسعت پیدا ہوئی ہے؟ اردو میں چوں کہ تانیثی نظریے کو کسی طاقت ور رجحان کی صورت میں ابھی پنپنے کا موقع نہیں ملا، اس لیے انفرادی کوششوں کی اہمیت کے باوجود ابھی نسائی جمالیات کی تشکیل ہونا باقی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نسائی

جمالیات میں تانیثی نقطۂ نظر کے ساتھ ادب کی تفہیم، ہیئت و مواد کے توازن اور تخلیقی فن پاروں کے تعین قدر کے مسائل نئے سرے سے مرتب ہوں گے۔ اور اسی صورت میں ہم تانیثیت کو نظریے کی سطح سے بلند کر کے فنی سطح تک لا سکتے ہیں۔

عطیہ داؤد

سندھی شاعرہ کا سفر

یہ ایک مشہور بحث ہے کہ آج تک کوئی عورت پیغمبر نہیں بنی، عورت کو پوری قلندری بھی نہیں ملی، اور سندھی ادب میں یہ سوال بھی اٹھایا جاتا ہے کہ شاہ بھٹائی اور شیخ ایاز کے پائے کی کوئی شاعرہ کیوں پیدا نہیں ہوئی؟ یہ سوالات کرنے والے جواب بھی خود ہی گھڑ لیتے ہیں کہ ''کیا ہوا، اگر عورت پیغمبر، پوری قلندر یا بھٹائی اور ایاز جیسی بڑی شاعرہ نہیں ہوئی، لیکن آخر ان سب کو عورت ہی نے اپنی کوکھ سے جنم دیا ہے۔'' گویا یہی اطمینان بخش بات ہے کہ عورت کا جو کام تھا، اس نے کیا۔ اب یہ صرف مرد ہی کا کام ہے کہ سماج میں اعلیٰ رتبہ حاصل کرے۔ شرم، حیا، خاندانی عزت، باپ دادا کی پگڑی اور بھائیوں کی انا کی عمارت تو عورت کے کاندھوں پر کھڑی کر دی گئی ہے۔ عورت اگر ذرا سا اپنی مرضی سے ہلتی ہے تو وہ عمارت ہی ڈھے جاتی ہے۔

میرے مقالے کے چند اہم نکات مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ (سندھی شاعرہ کا ادب میں ارتقائی دور اور قدیم شاعرات)

۲۔ (پاکستان بننے کے بعد ۱۹۴۷ء سے لے کر ۱۹۶۸ء تک)

۳۔ (۱۹۶۹ء سے ۱۹۹۵ء تک کی شاعرات کا مختصر احوال)

۴۔ (عورت اور لوک شاعری)

۵۔ (بھٹائی اور ایاز کے پائے کی کوئی شاعرہ کیوں پیدا نہیں ہوئی؟ ایک بحث)

۶۔ (سندھی شاعرات کی شاعری میں فیمنسٹ سوچ)

قدیم شاعرات: اب تک ادبی تاریخ میں پہلی سندھی شاعرہ ''مرکھان شیخن'' کا شمار ہوتا ہے۔ یہ ۲۱ ویں صدی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی سے پہلے سومرا دور میں پیدا ہوئیں۔

ان کی شاعری، اپنے مرشد کریہل پیر سے عقیدت اور ثنا خوانی سے بھرپور ہے۔ ان کا مجموعہ سندھی ادبی بورڈ نے شائع کروایا ہے۔

جادل جتنی: یہ ارغون دور میں پیدا ہوئیں۔ ان کے دور میں کھرڑی کی مشہور جنگ ہوئی تھی۔ مگر اس کا ذکر ان کی شاعری میں نہیں ملتا۔

اس کے بعد شاہ سجاح کا نام ہے۔ پھر مائی نیامت، جو خود شاعرہ نہیں تھیں لیکن انھیں بھٹائی کا پورا کلام یاد تھا، ان سے پوچھ کر بھٹائی کا کلام لکھا جاتا تھا۔

مائی غلام فاطمہ لعل: چھوٹی عمر ہی میں بیوہ ہوگئیں۔ شوہر سے محبت، فراق اور جدائی ان کی شاعری میں موجود ہے۔ انھوں نے سسی کو کردار بنا کر شاعری کی۔

نمانو فقیر: اصل نام حاسو بائی تھا، نہ جانے کیوں انھوں نے مردانہ نام بطور تخلص اپنایا۔ یہ سچل کی مرید تھیں۔ عشق اور محبت سے بھرپور شاعری کی۔ یہ ۱۸۸۸ء میں گزری تھیں۔

روشن مغل: روشن مغل ۱۹۴۷ء سے پہلے کی شاعرہ تھیں اور شیخ ایاز کی ہم عمر تھیں۔ ڈی جے کالج کراچی میں پڑھتی تھیں۔ ۱۹۵۳ء میں سندھی ادبی سنگت کا قیام عمل میں آیا تو یہ ان کی ممبر بنیں۔ ان کی شاعری اس طرح کی تھی۔

بھونرے نے پھول کو چوما
تو کلی کیوں شرمائی

روشن مغل جوانی میں فوت ہوگئیں۔

بھگوان داسی: یہ بھی اپنے شوہر کی عاشق تھیں۔ ان سے وابستہ محبت بھری شاعری کرتی تھیں۔ پھر راما بائی اور کملا کیسوانی کے نام آتے ہیں۔ کملا انگریزی اخبار میں تنقیدی مضامین لکھتی تھیں اور مزاحیہ شاعری بھی کرتی تھیں۔ ان کی مشہور نظم ''شلجم'' ہے۔ پھر گوپی ہنگورانی کا نام آتا ہے۔ اس کے بعد سندری ڈھرامانی کا نام مشہور ہوا۔ ان کے مجموعے کا نام ''لہریں'' تھا۔

قیام پاکستان کے بعد کی شاعرات

نور شاہین: ابھی تک حیات ہیں۔ ان کی شاعری کا مجموعہ آچکا ہے۔

عطیہ بیگم جونیجو: ان کی شاعری میں وطن سے محبت، فوجی بھائیوں سے عقیدت، نعت، حمد وثنا، موجود ہے۔

مس جمیلہ پروین: ان کے لکھنے کا زمانہ ۱۹۵۶ء ہے۔ ''حور'' اور ''زیب النساء'' رسائل جیسی رومانویت ان کی شاعری میں ملتی ہے۔۱۹۸۴ء میں عصمت انصاری کی شاعری بھی ملتی ہے۔ اس دور میں یہ نام بھی شاعری میں ملتے ہیں: مارئی صحرا، مس ع ق شیخ۔ ۱۹۵۶ء کے بعد خالدہ، سلطانہ وقاصی، منور سلطانہ اور سحر امداد کے نام ملتے ہیں۔

۱۹۶۹ء سے لے کر اب تک کی شاعرات

۷۰ کی دہائی کا دَور سندھ میں سیاسی طور پر بہت اہم رہا۔ بھٹو حکومت کی سیاسی خامیاں اور خوبیاں اس مقالے میں بحث کے زمرے میں نہیں آتیں، لیکن یہ سچ ہے کہ اس دور میں سندھی ادب پر بہار آ گئی تھی۔ بہت سے سندھی رسالے اور ڈائجسٹ شائع ہوئے۔ یہ الگ بات کہ کئی اسی حکومت کے ہاتھوں بین ہوئے۔ اس دور میں سندھ میں نیشنلزم کے گھنے بادل چھائے ہوئے تھے۔ شیخ ایاز کی وائی ''سندھڑی پر ایسا کون ہے جو سر نہیں کٹوائے گا، کون ہے ایسا جو طعنہ سہے گا۔ جس وقت آ کر بھٹائی جھولی پھیلائے گا ہزاروں سر کٹ کٹ گریں گے۔''

یا منشی ابراہیم کا یہ گیت دہرایا جاتا تھا:

''ہمارا خون ہوا نیلام
چوبیس سال مرکز میں''

تو محفل میں موجود ہزاروں لوگ ناچنے لگتے تھے۔

اس دور میں بہت سے نام سندھی شاعری میں ابھرے مگر جن کے پاس فقط کھوکھلا نعرہ تھا اور جذباتیت تھی، وہ نام اتنے ہی جلدی ڈھل گئے۔ ادب کی دنیا میں وہ نام رہے جن کے پاس، آرٹ، فن، شعور اور مطالعہ تھا۔ جیسے ثریا سوز ڈیپلائی، سحر امداد، ج۔ ع۔ منگھانی، منور سلطانہ، سلطانہ وقاصی، شمشاد مرزا، سوسن مرزا، ثریا سندھی، شبنم موتی، میران، مریم مجیدی، پشپا ولبھ، گوری ولبھ، امر سندھو، زیب نظامانی، زبیدہ میتلو، ملکہ پیرزادی، فہمیدہ حسین، نور الہدیٰ شاہ، سحر رضوی، ارم محبوب، تانیہ تھیبو، پارس حمید، رخسانہ

پریت چنڑ، بانو محبوب جوکھیو، شبنم گل، گلبدن جاوید مرزا، نذیر ناز، نسرین نوری، روبینہ ابڑو وغیرہ ہیں۔

عورت اور لوک شاعری:

جب پہلی بار عورت ماں بنی ہوگی تو اس دن ہی لوک شاعری نے جنم لیا ہوگا کہ بچے سے محبت میں بے ساختہ الفاظ اس کے لبوں سے لوری کی صورت میں نکلے ہوں گے۔ لوک گیت عورتوں کی اجتماعی تخلیق ہوتے ہیں۔ ڈھولک کی تھاپ پر ایک لائن ایک کہتی ہے تو دوسری لائن کوئی دوسری کہتی ہے۔ مشہور لوک گیت، مورو، چھلڑو، ہوجمالو وغیرہ عورتوں ہی کی اجتماعی تخلیق ہیں۔ ان لوک گیتوں میں سے عورتوں کی سماجی حیثیت اور ان کے شعور کو پرکھا جاسکتا ہے۔ شادی بیاہ اور کسی بھی خوشی کے موقع پر عورتیں جو لوک گیت گاتی ہیں ان میں سمدھنوں سے چھیڑ چھاڑ، ساس، نند، دیور کی شکایتوں کے علاوہ ماروی کے کردار کے حوالے سے میکے کی یاد، سسی اور سوہنی کے حوالے سے جدائی اور غم کے جذبات کا اظہار کرتی ہیں۔ ان کرداروں کے حوالے سے وہ گیت بھی خود تخلیق کرتی ہیں اور مشہور شاعروں کی شاعری بھی گاتی ہیں۔

"صوبیدار تم پر اللہ کی مار
جھوٹا کیس بنایا ہے
جھوٹا کیس بنایا ہے
غریبوں کو ستایا ہے"

بھٹائی اور ایاز کے پائے کی شاعرہ کیوں نہیں؟

سوال صرف ان دو بڑے شاعروں کا نہیں۔ تمام جدید اور قدیم شاعر حضرات کی ذاتی زندگی کا مشاہدہ کیا جائے تو معلوم ہوجائے گا کہ ان حضرات نے شاعری کی دیوی کے قدموں میں کیا کچھ نہ قربان کر ڈالا۔ مشاہدات کے میدان میں کیا کیا نہ پاپڑ بیلے۔ شاہ بھٹائی نے اپنے کلام میں جن جن علاقوں کا ذکر کیا، وہ وہاں خود گئے۔ ایک ایک پھول، پتے اور پنچھی کا خود مشاہدہ کیا۔ شیخ ایاز نے بھی مشاہدات کے میدان میں بہت سفر کیا ہے۔

ننگر پارکر کے ریسٹ ہاؤس کے چوکیدار نے مجھے بتایا تھا کہ شیخ ایاز جب بھی یہاں آئے، نہ کھانے کا ہوش نہ سونے کا، صبح کو نکلتے، دھوپ کی پروا کیے بغیر اک اک پتے کو ہاتھ لگا کر دیکھتے، لوگوں سے باتیں کرتے، رات کو لالٹین کی روشنی میں لکھتے رہتے۔ شیخ ایاز کی بیوی نے بتایا تھا کہ اس کی تمام عمر انتظار میں ہی بیت گئی۔ وہ جب بھی مجھے پیکنگ کے لیے کہتے، میرا فقط ایک سوال ہوتا کہ کتنے جوڑے پیک کروں۔ اور جب بھی اس کے رائٹر دوست آتے، گپ شپ ہوتی تو مجھے اندازہ ہو جاتا کہ اب یہ کہیں جانے کا پروگرام بنا کر چل پڑیں گے اور اب اس بیماری کی حالت میں اور عمر کے آخری حصے میں ۱۶۔۱۷ گھنٹے مطالعہ کرتے ہیں یا لکھتے ہیں۔ باقی وقت سوجاتے ہیں۔ مشہور شاعر شمشیر الحیدری کی معصوم سی بیوی نے مجھے پیار سے سمجھاتے ہوئے کہا تھا کہ ”کسی چور، ڈاکو یا بدمعاش سے شادی کر لینا لیکن بھول کر بھی کسی شاعر سے شادی نہ کرنا۔“

شاعر اور انٹلیکچوئل حضرات ادبی سرگرمیوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے ہیں۔ ان کے ڈرائنگ روم میں بھی اکثر ادبی بحث مباحثے ہوتے ہیں۔ اس انٹلیکچوئل یا شاعر کی شاعرہ بیوی چائے بنا کر دروازے پر دستک دے کر چائے کی ٹرے شوہر کے ہاتھ میں دے کر، بچے کو گود میں لے کر اور بچوں کو خاموش رہنے کا کہہ کر باورچی خانے میں چلی جاتی ہے۔ ڈرائنگ روم میں جو عورت کی آزادی پر بحث چل رہی ہوتی ہے اس کی تو آواز بھی اس کے کانوں سے نہیں ٹکراتی۔

میں نے کئی شاعرات کے اس سلسلے میں انٹرویوز کیے کہ انھوں نے لکھنا کیوں چھوڑ دیا؟ مجھے یہ جواب ملے: دل نہیں چاہتا! انسپائریشن نہیں ملتی، کچھ بجھائی نہیں دیتا۔ شہرت سے فائدہ ہی کیا؟ پہلے لکھا تھا کیا تیر مار لیا، پہلے فرصت تھی۔ اب چولہا ہانڈی کریں، گھر داری کریں یا شاعری کریں۔ توبہ کرو، بچوں ہی نے پاگل بنا کر رکھا ہوا ہے۔ شوہر نے منع تو نہیں کیا، لیکن مجھے معلوم ہے کہ وہ کبھی یہ پسند نہیں کرے گا کہ اس کی بیوی شاعری کرے۔

وہ شاعرات نئے سرے سے شاعری کرنے کا تو سوچ نہیں سکتی تھیں لیکن پچھلی شاعری پر بھی کچھ حیرت زدہ اور کچھ شرمندہ سی دکھائی دیتی تھیں۔

بہت سے نام ایسی شاعرات کے ہیں کہ جنھوں نے آزادی اور اپنی مرضی سے زندگی گزارنے کے خواب بنے۔ سماجی پابندیوں اور روایات کی قید سے باہر نکلنے کے لیے انٹلیکچوئل اور روشن خیال شہزادوں کے خواب دیکھے۔ جو اُن کی انگلی پکڑ کر انھیں جھوٹی روایات کے قید سے دور کہیں لے جائے گا، جہاں کھلے آنگن میں اس شہزادے کے سینے پر سر رکھتے ہی ان کی تخلیق ساون کی گھنگھور گھٹا کی طرح برسے گی اور ان کے قلم سے آزاد نغمے پھوٹیں گے۔ لیکن ہمیشہ ہی ان شہزادیوں کے ساتھ یوں ہوا کہ وہ خوابوں کا شہزادہ نکاح کے دو بول پڑھوا کر خود ہی مضبوط روایات کی دیوار بن جاتا ہے اور وہ شہزادی اس دیوار کے اندر از خود ہی چن دی جاتی ہے۔

ایک شاعرہ سے پوچھا کہ اب کیوں نہیں لکھتی ہو؟ کہنے لگی، جب لکھنے کی امنگ تھی تو مشہور شاعر، جو میرا بھائی تھا، اس نے مجھے خاندانی انا کی دیوار میں چن دیا۔ کہتا تھا کہ اگر تم ادبی محفلوں میں گئیں، مشاعروں میں حصہ لیا تو میں کیسے ادبی دنیا میں سر اٹھا کر چل سکوں گا، اور یہ بھی کہ تم معصوم ہو۔ یہ ادیب بہت دوغلے ہیں، بدکردار ہوتے ہیں، عورتوں کے لیے برا سوچتے ہیں۔ کہنے لگی، میں پڑھی لکھی باشعور لڑکی تھی لیکن میرے بھائی کو میرا اعتبار نہیں تھا۔ اور اب، جب کہ میرے اندر تمام احساس اور جذبے مر چکے ہیں تو کہتا ہے تیرا مجموعہ شائع کرواؤں گا۔ میرا مجموعہ آئے گا... مجھے کیا! کسی کی قبر پر پھول رکھنے سے مردہ کب جی اٹھتا ہے...

مریم مجیدی اپنی ہم عمر کئی شاعر حضرات سے بہت اچھی شاعری کرنے کے باوجود شہرت حاصل نہ کر سکیں۔ ان کا مجموعہ آچکا ہے۔

۱۹۵۳ء میں سندھی ادبی سنگت کے قیام سے لے کر اب تک، ترقی پسند ادیبوں کا پلیٹ فارم ہونے کے باوجود ادیباؤں کے لیے کشش کا باعث نہ بن سکا۔ عورت کی شمولیت بہت ہی کم رہی۔

تو اس ماحول اور پس منظر سے آئی ہوئی سندھی شاعرہ سے مقابلے کا مذاق بھی ان ہی کو سوجھتا ہے اور ترازو میں بھٹائی اور ایاز کے پلڑے کے برابر تولنے پر وہ خود ہی بضد بھی ہیں۔

سندھی شاعرات کی شاعری میں فیمنسٹ عکس

سندھی شاعرات کی شاعری میں فیمنسٹ عکس کی مثالیں دینا آسان نہیں ہے۔ کہ اس سماج کی ایک عورت کسی بھی موضوع پر کچھ بھی لکھے، اس کا مطالعہ اور مشاہدہ چاہے کم زور ہو، لیکن پھر بھی اس عکس میں عورت کا چہرہ دیکھا جاسکتا ہے۔ عورتوں کی وہ شاعری، جو انھوں نے عورت کو موضوع بنا کر کی یا خود کو موضوع بنایا اور عورت کے لیے حالات بدلنے کی بات کی، اس کی چند مثالیں حاضر ہیں۔

سندھی ادب کی گنتی کے لحاظ سے دوسرے نمبر کی شاعرہ جادل جتنی، ارغون دور میں پیدا ہوئیں۔ یہ بہت خوبصورت تھیں۔ اپنی تعریف میں انھوں نے گیت لکھے۔

"چھلڑا پورب پتنی

جیوے جادل جتنی

جس کی نتھ ہے نچنی"

۱۹۴۷ء سے پہلے کی شاعرہ گوپی ہنگورانی کہتی ہیں۔

"اس قید میں اے قیدیانی

ہوتی ہو کیوں اداس

تیرے لیے کب آزادی؟

ہرا، یہ لباس اتار کر

آؤ باہر، کوٹ قلعہ گرا کر

اپنا چہرہ بھگو کر

رانی اتنا نخرہ کیوں کر"

۱۹۸۴ء کے بعد ایک شاعرہ مس عصمت انصاری کہتی ہیں۔

"کرو کمزور دلوں میں مردانگی پیدا

سدھارو آدمیت کو، کہ ہوں آدمی پیدا

تم ہی علم کے گلشن کے اصلی باغبان ہو

تمھاری نگاہوں سے ہوئی ہے علم کی روشنی پیدا"

۱۹۶۳ء میں لکھی جانے والی نجمہ شیخ کی ایک طویل نظم ''کلی'' سے اقتباس:

''خوابوں کے خمار سے
کانٹوں کی رفاقت سے
مالی کی حفاظت سے
باہر نکلوں
آزاد ہو کر چلوں
بے خوف گھوموں۔''

۶۵۔۱۹۶۳ء میں ثریا سوز ڈیپلائی کہتی ہیں:

''عورت کسی سے کم تو نہیں
مرد کے سر پر کوئی تاج تو نہیں!''

۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۷ء کے دور میں منور سلطانہ کہتی ہیں۔

''خود میں، میں اک مکمل شخصیت
ہر انسان کی اک مکمل حیثیت
ہزاروں مشکلات کے باوجود
مجھ میں رہی جینے کی وسعت''

سلطانہ وقاصی کہتی ہیں:

''یہ بندوق مجھے دے دو
میں نے دیکھا ہے
تیرے ہاتھوں کو کانپتے ہوئے''

مریم مجیدی کہتی ہیں:

''عورت ہوں کوئی مورت نہیں
خالی سوہنی صورت نہیں
تیرے جذبے سدا جوان''

ملکہ پیرزادی کہتی ہیں:

"میں زندگی کے ٹیپ ریکارڈر پر
کوئی ٹیپ شدہ نغمہ تو نہیں
جسے ری وائنڈ کر کے سنتے رہو
اور پھر دل سے ہی اتار دو"

نورالنساء گھانگھرو کی اک نظم ہے جس میں عورت کے مرد کے حوالے سے بدلتے نام کی اذیت بیان کی گئی ہے۔

ایک عورت عذرا ایک کمرے میں اپنی ہی پینٹنگز دیکھ رہی ہے۔ایک پینٹنگ جس پر اس کے سائن ہیں۔ عذرا احمد، وہ یادوں میں کھو جاتی ہے۔ احمد، اس کا باپ کہیں دور اپنے گھر میں ہے۔ مڑ کر دوسری پینٹنگ دیکھتی ہے۔ جس پر اس کے سائن ہیں عذرا معین، معین اس کا شوہر، جو مر چکا ہے۔ پھر وہ اپنی تیسری پینٹنگز دیکھتی ہے جو حال میں ہی بنائی ہے اور اس پر "عذرا کبیر" سائن کر کے وہ رو پڑتی ہے۔

امر سندھو فلسفے کی استاد ہیں، ان کا مطالعہ بہت گہرا ہے، ان کی شاعری میں فن کی گہرائی بھی ہے تو جذبات کی سچائی کی شدت بھی، اگر سندھی شاعرات کے تسلسل کو دیکھتے ہوئے امر سندھو کی نظموں تک جب نظر پہنچتی ہے تو رات کا اندھیرا چھٹتا ہوا دکھائی دینے لگتا ہے کہ امر سندھو نے اپنا راستہ خود بنایا ہے اور سندھی سماج کی عورت ہونے کے ناتے مشاہدہ اور تجربہ، وسیع مطالعہ اس کو اس شعور کے راستے پر لائے ہیں جہاں وہ خود کو فیمنسٹ کہنے سے ہچکچاتی یا ڈبل مائنڈڈ نہیں ہوتی اور نہ اس بات کی پروا کرتی ہے کہ اس کو نام نہاد سوچ کے لوگ ایک خاص لیبل لگا کر اپنے منصب سے الگ کھڑا کر دیں گے۔ وہ کہتی ہیں:

"اس کی آنکھ کا فوکس
فقط جسم کے دائروں تک ہی محدود ہے
اور آدھی ہوتے ہوئے بھی
سزاؤں کا ورثہ تو پورا لیتی ہوں
کہ جنس کے ترازو میں

میرا گناہ پورا
اور گواہی آدھی ناپی گئی ہے"
ایک اور نظم میں کہتی ہیں
"عشق کے سفر میں کوئی خواب ساتھ نہ ہو
عاشقی کی تمام ادائیں بھی لگیں اجنبی
زندگی جیسے کوئی عذاب ہو
اور وہاں سے میں نے اپنا سفر شروع کیا ہے۔"

تحریر: جینی کوزن
ترجمہ: فاطمہ حسن

سلویا پلاتھ کی خودکشی

کیا آپ نے کبھی سوچا ہے کہ جب مرد ادیب اور فنکار خاندانی خوشیوں سے لطف اندوز ہوتے ہیں، تو آخر فنکار اور ادیب عورتوں کا مقسوم تنہائی، طلاق اور کبھی کبھی خودکشی بھی کیوں ہوتا ہے؟

مردوں نے حسب معمول اس کی وجوہ عورتوں کی اپنی ''خامیوں'' میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ کسی نے بھی اس کے سماجی عوامل کو مدنظر نہیں رکھا ہے جو عورت کو مجبور کرتے ہیں کہ وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی قیمت اپنی زندگی سے ادا کرے۔

سن ساٹھ کے عشرے میں امریکی نژاد شاعرہ (وہ برطانوی شاعر ٹیڈ ہیوز سے شادی کے بعد برطانیہ میں مقیم تھی) سلویا پلاتھ کی خودکشی نے یورپ اور امریکی ادبی حلقوں میں زبردست سنسنی پیدا کردی تھی۔ اس کی موت کی توجیہہ بھی مردوں نے نفسیاتی عوامل پر کی تھی۔ زیرنظر مضمون میں ایک خاتون ادیبہ نے پہلی بار سلویا کے المیے کی حقیقی وجوہات کی نشاندہی کی ہے اور اسی لیے اس مضمون کو اس کتاب میں شامل کیا جارہا ہے۔ یہ ایک مثال ہے کہ خواتین سے وابستہ کسی المیے تک کو مرد کس طرح غلط مطلب پہنا سکتا ہے، اور ان وجوہات سے صرف نظر کرتا ہے، جو درحقیقت عورت کو تنہائی، غم والم اور خودکشی کی راہ پر دھکیل دیتے ہیں۔ (ادارہ)

تیس سال کی عمر میں ۱۱ فروری ۱۹۶۳ء کو سلویا پلاتھ نے اپنے دونوں بچوں کو ان کے کمرے میں محفوظ کیا۔ کمرے کی کھڑکی کھلی چھوڑ دی پھر خود باورچی خانے میں بند ہوگئی اور کھلی ہوئی گیس کے ذریعے موت کو گلے لگالیا۔

گزشتہ بیس برسوں میں متعدد مرد ناقدین نے اس کی خودکشی کا سبب ''موت کی نفسیاتی خواہش'' کو قرار دیا ہے جس کے لیے وہ اس کی ابتدائی نظموں سے حوالے تلاش کر لیتے ہیں۔

دوسرے شعراء کی طرح پلاتھ بھی موت کی طرف متوجہ تھی۔ موت زندگی کا حاصل ہے۔ یہ زندگی کو بامعنی بناتی ہے۔ کسی شاعر کے لیے موت یونہی ہے جیسے مصور کے لیے رنگوں کی پلیٹ میں لازمی سفید رنگ، جس کے بغیر کوئی بھی رنگ تیار نہیں کیا جاسکتا۔

یونیورسٹی میں تعلیم کے دوران پلاتھ کی خودکشی کی کوشش (جو طلبا میں ایک عام رجحان ہے جس کی وجہ کام کا دباؤ ہے) سے پتا چلتا ہے کہ بہت کم عمری میں اس کی رسائی موت جیسی بیش قیمت حقیقت تک ہوگئی تھی۔

پلاتھ اپنے مزاج کے اعتبار سے نہ ذہنی مریض تھی نہ زندگی کا تاریک رخ دیکھنے والی شخصیت تھی۔ اس کے برعکس اسے زندگی کی مسرتوں پر اعتبار تھا۔ وہ سمجھتی تھی کہ قسمت اس کے ساتھ ہے اور محنت اور لگن سے وہ زندگی میں وہ سب کچھ حاصل کرسکتی ہے جو اسے چاہیے۔ اس کی شاعری میں وہ غم وغصہ، جو اس کی پہچان بنا، دراصل ان توقعات کے پورا نہ ہونے کی وجہ سے ہے جو بھرپور مسرت و کامیابی کے حصول کے لیے اس نے باندھ رکھی تھیں۔

دوسری طرف تنقید نگار خواتین نے اپنی توجہ اس کی ازدواجی زندگی پہ مرکوز رکھی جس میں اسے اکتا دینے والی گھریلو ذمے داریوں کو پورا کرنا پڑ رہا تھا جبکہ اس کے شوہر نے ایک بے حد کامیاب شاعر کا مقام حاصل کرلیا تھا۔

لکھنے والی خواتین کے مطالعے میں عام طور سے ان کی شادی کو اہمیت دی جاتی ہے اور پلاتھ کے سلسلے میں تو بڑی حد تک یہ درست بھی ہے۔ وہ ایک بہت ذہین شاعرہ تھی مگر جذباتی سطح پہ زندگی کے متعلق اس کے تصورات وہی تھے جو عورتوں کے رسالوں میں چھپتے ہیں یعنی عورت کو مردوں کی توجہ حاصل کرنے کے لیے خوبصورت، ذہین اور نسوانیت سے بھرپور ہونا چاہیے۔ مرد کو دراز قد، مضبوط اور وجیہہ ہونا چاہیے۔ دونوں پوری شدت سے ایک دوسرے کی محبت میں مبتلا ہوجائیں۔ شادی کریں، بچے پیدا کریں۔ یہیں سے خوشیوں کا آغاز ہوتا ہے۔

اس کا مرد ٹیڈ ہیوز نکلا جو شاعر تھا اور ہیرو کے تصور پر پورا اترتا تھا۔ پلاتھ شدت کے ساتھ اس کی محبت میں مبتلا ہوگئی۔ انتہا پسندی پلاتھ کی فطرت کا حصہ تھی۔ ملاقات کے چار مہینوں کے بعد ان کی شادی ہوگئی جبکہ پلاتھ ابھی کیمبرج میں تعلیم حاصل کر رہی تھی۔ پلاتھ کے نزدیک یہی خوشیوں کے حصول کا ذریعہ روایتی تھا، جو عام طور سے ہماری خواتین کا ہوتا ہے۔ جیسے ہی وہ اس کی محبت میں مبتلا ہوئی، اس نے فوراً اپنی والدہ کو کتاب Joy of Cooking بھیجنے کے لیے لکھا۔ "یہ ایک کتاب ہے جس کی کمی مجھے محسوس ہو رہی ہے۔" اپنی شادی کے پہلے سال ہی اس نے اپنی والدہ کو لکھا: "میرے پاس کرنے کے لیے اکٹھے تین کام نہیں ہونے چاہییں تھے۔ لکھنا، پکانا، گھر کی دیکھ بھال اور مشکل امتحانات کی تیاری۔" (ان میں ہیوز اور اس کی اپنی تحریروں کے مسودے ٹائپ کرنا شامل نہیں، جو ایک وقت میں بیس صفحات سے کم نہیں ہوتے تھے۔) اسی خط میں اس نے آگے جو کچھ لکھا ہے اگر وہ افسوس ناک ثابت نہیں ہوتا تو اس پر ہنسی آتی۔ "ہمیں کئی سالوں تک بچے نہیں چاہئیں، جب تک ہم مالی طور پر گھریلو ملازم رکھنے کے قابل نہ ہوجائیں تاکہ گھریلو ذمے داریاں میری اس سرخوشی پہ حاوی نہ ہوجائیں جو مجھے لکھنے سے حاصل ہوتی ہے۔"

ملازم تو کبھی نہیں رکھا جاسکا، ہاں بچے پیدا ہوگئے۔ تب پلاتھ کو پتا چلا کہ شاعری اور بچے ایک ساتھ نہیں چل سکتے۔ اس کی شادی کا پہلا خوشیوں بھرا سال ہیوز اور پلاتھ دونوں کے لیے پیشہ ورانہ طور پہ اچھا گزرا۔ متوازی راستوں پہ ساتھ ساتھ بھاگتے ہوئے پہلی بیٹی فیریڈا کی آمد کے بعد وہ دونوں مخالف سمتوں میں مڑ گئے۔ ہیوز برق رفتاری سے کامیابی اور شہرت کی بلندیوں پہ پہنچ گیا اور تقریباً اسی تیزی سے پلاتھ یاس و ناامیدی کی جانب گامزن ہوئی۔

پہلے اور آج بھی لندن کے ادبی ماحول پر ایک طرح سے کیمبرج اور آکسفورڈ کے مردوں کی اجارہ داری ہے۔ اسی تعصب کی بنا پر پلاتھ کو یقین تھا کہ ایک کیمبرج کی تعلیم یافتہ باصلاحیت خاتون، جو پرکشش بھی ہے، اس ماحول میں کامیاب رہے گی۔ یہ وہی سوچ ہے جو اس جنس زدہ معاشرے میں عورتوں کے ذہن میں بٹھادی گئی ہے۔ اس نے دوسری لکھنے والی خواتین کو تو اپنا ایک حریف سمجھا لیکن مرد اس کے لیے صحیح معنی میں چیلنج تھے۔ اس

نے ان سے دوستی کی، ان کی عزت کی، خوشامد کی اور یہ سمجھتی رہی کہ وہ اس سے انصاف کریں گے۔

جب اس کی پہلی کتاب "The Colossus" چھپی اور اس پر ایک آدھ تبصرے بھی شائع ہوئے جس میں سرپرستی کے انداز میں تعریف کی گئی تھی تو اس نے اسے اپنی بہت بڑی ناکامی سمجھا۔اس نے اپنی کتاب کی کامیابی کا اندازہ اس بات سے لگانا چاہا کہ اس کی فروخت سے کتنا پیسہ کمایا ہے۔اسے سخت مایوسی کا سامنا کرنا پڑا کہ کتاب کو اس کی توقع سے بہت کم مقبولیت ملی تھی۔اس نے بتایا چوں کہ مجھے کوئی انعام نہیں ملا ہے نہ امریکن پبلشر، اس لیے پبلشر "HEINEMANN" کی طرف سے اس کی تشہیر بھی نہیں کی جارہی - چناں چہ میں اس سے ایک پیسہ بھی نہیں کما سکوں گی تاوقتے کہ اس پر کوئی ایوارڈ مل جائے اور اس طرح شاید یہ بعد میں لوگوں کی توجہ حاصل کرلے۔

اپریل ۱۹۶۰ء میں فریڈا کی پیدائش کے اگلے سات مہینوں میں پلاتھ کے خطوط میں اس بڑھتی ہوئی گھٹن کا اظہار ہے جو وقت کی کمی اور لکھنے پر توجہ نہ دے سکنے کے سبب پیدا ہوئی لیکن اکتوبر میں The Colossuss کی اشاعت کے بعد اس کی گھٹن یاسیت اور جھنجلاہٹ میں تبدیل ہوگئی۔

اس سال پلاتھ نے صرف بارہ نظمیں لکھیں اور خود ان کو مردہ تخلیق (Still Born) کہا، ''یہ نظمیں زندہ نہیں رہیں گی۔'' اس کے لیے یہ ایک تکلیف دہ انکشاف تھا۔اس نے بچوں کی پیدائش کو بڑی خوشی سے قبول کیا تھا اور اسے امید تھی کہ جلد ہی وہ گھر اور بچوں کے کام کو روٹین میں ڈھال کو اپنی تخلیقی سرگرمیوں میں مصروف ہوجائے گی لیکن وقت کے ساتھ یہ ثابت ہوا کہ یہ محض اس کی خوش فہمی تھی۔ مایوسی اور صدے نے، جو نہ لکھنے کی وجہ سے پیدا ہورہا تھا، اسے ایک بہت پیچیدہ صورت حال سے دوچار کردیا تھا۔اس صورت حال کا ایک افسوس ناک پہلو یہ بھی تھا کہ کسی کا بھی اس کے ساتھ رہنا مشکل ہوگیا تھا گجا اس سے محبت کرنا، وہ غصہ جو اس کی نظم "ZOO KEEPERR'S WIFE" میں نظر آتا ہے اور وہ یاسیت جو اس کی نظم A LIFE میں ہے، اس کی موجودگی میں کسی مرد کا بیوی کے لیے دل میں نرم گوشہ پیدا کرنے کا تصور بھی مشکل ہے۔

دوسری طرف ھیوز بے تحاشا لکھ رہا تھا۔ اس کے کام کو قبولیت بھی مل رہی تھی۔ فیریڈا کی پیدائش کے چھ ہفتوں کے بعد اس نے اپنے ایک دوست کی اسٹڈی میں کام کرنے کا انتظام کرلیا۔ اگر چہ یہ جگہ خاصی دور تھی لیکن اپنی ذہانت سے اس نے اپنی سمت کا تعین کرلیا تھا اور ایسا لگتا ہے کہ پلاتھ نے بھی اسے ناگزیر سمجھ کر قبول کرلیا تھا۔ اس نے اپنی والدہ کو لکھا تھا۔ ''اس کے لیے اس چھوٹی سی جگہ پہ، جہاں میں صفائی اور بچوں کی دیکھ بھال کر رہی ہوں، بیٹھ کر لکھنا ناممکن ہے... میرے لیے سب سے اہم بات یہ ہے کہ ٹیڈ کو خاموش اور پرسکون ماحول ملے۔''

جب خود پلاتھ سے پوچھا گیا کہ شعری اظہار اس کے لیے تسکین کا باعث ہے؟ تو اس نے کہا، '' آہ صرف تسکین ہی نہیں بلکہ میں تو اس کے بغیر جینے کا تصور بھی نہیں کر سکتی۔ میرے لیے یہ اس طرح ہے جیسے پانی، غذا یا زندگی کی دوسری اہم ضرورتیں۔'' شادی سے پہلے اس نے بے حد خوشی کے عالم میں ھیوز کے لیے لکھا تھا، ''ٹیڈ کہتا ہے۔ اس نے کبھی کسی شاعرہ کی ایسی نظم نہیں پڑھی جیسی میری ہیں۔ ان میں توانائی اور بھرپور اظہار ہے۔ اس میں TEAS DALE کی طرح کمزور سی چہکار ہے نہ ہی MiLLAY کی طرح نری غنائیت۔''

ادب کی جس دنیا میں مرد رہتے ہیں، اس میں خواتین کی شاعری پہ سنجیدہ توجہ کی گنجائش نہیں ہے اور جب بچوں کی پیدائش کے بعد اس کی ادبی تخلیق غائب ہونے لگتی ہے تو کسی کو بھی یہ پروا نہیں ہوتی کہ وہ کس کرب سے گزر رہی ہے۔

ھیوز کے لیے خاموشی اور سکون کا مطلب نہ صرف گھریلو ذمے داریوں سے اس کا فرار تھا بلکہ کرب کے اس پاتال میں پلاتھ کو تنہا چھوڑ دینا تھا جس کی گہرائیوں میں وہ لکھنا ترک کر کے اتر گئی تھی۔ بہرحال جون ۱۹۶۲ء میں شادی ٹوٹنے کے بعد فروری ۱۹۶۳ء میں اپنی موت تک، پلاتھ نے ساٹھ (۶۰) نظمیں لکھیں جن میں سے زیادہ تر شاہکار ہیں۔ اگرچہ وہ جذباتی طور پر ناقابل برداشت کرب کی حالت میں لکھ رہی تھی لیکن اس کی نظمیں اس نابغے کا اظہار ہیں جس کا تخلیقی سفر موت تک جاری رہا۔

Khamoshi ki Aawaz
Edited by Dr. Fatima Hasan, Asif Farrukhi

Rs.360/-